

QV

Quaderni Veneti

Nuova serie digitale

Vol. 1 – Num. 2
Dicembre 2012



Edizioni
Ca' Foscari

Locuzioni in volgare in una pergamena del 1184

Federico Pigozzo

Nel fondo Corporazioni religiose soppresse dell'Archivio di Stato di Treviso è conservata una pergamena del 1184, redatta in un latino alquanto incerto e claudicante, che presenta brevi sconfinamenti nel volgare. La si presenta qui a motivo della sua antichità e del contributo, seppur minimo, che può dare allo studio della *scripta* romanza in questa area.

Il documento fu rogato a Villanova, un villaggio oggi scomparso situato a breve distanza dal corso del fiume Musone e localizzabile nel territorio del comune veneziano di Mirano, nell'area di via Castelliviero. Si trattava di un centro minuscolo della profonda campagna veneta, distante oltre una ventina di chilometri dai centri di Padova, Treviso e Venezia. Più precisamente, alla fine del XII secolo esso si collocava in quella porzione meridionale dell'antico *comitatus tervisinus* che era stato assorbito all'interno del *districtus* del giovane Comune di Padova, non senza contrasti col Comune di Treviso (RANDO 1991).

Sotto il profilo giuridico, l'atto riguarda una ripartizione di masnade,¹ feudi e decime tra i fratelli Girardino e Bonifacino da Villanova, appartenenti alla stirpe dei da Crespignaga (CRISTIANI 1967-1968). Poiché l'ingente patrimonio familiare, comprendente terreni, mulini e castelli a Crespignaga,² Brusaporco,³ Noale e Villanova, non era stato ripartito in quote individuali fra gli eredi, per circa trent'anni fratelli e cugini continuarono a contenderselo con arbitrati e divisioni. Va notato che l'atto non contiene la distinta nominativa degli uomini di masnada ripartiti fra i due fratelli, ma solo la porzione attribuita a Bonifacino. Infatti, sebbene

1. Per un inquadramento storico e giuridico della figura dei masnadieri è sufficiente rinviare a MENANT 1980, BRANCOLI BUSDRAGHI 1996, CASTIGLIONI 2010, pp. 38-42.

2. Frazione del Comune di Maser (TV).

3. Antico nome di Castelminio, frazione del Comune di Resana (TV).

il riferimento esplicito alla proprietà di quest'ultimo sia contenuta solo nell'ultima parte del documento, si può evincere da un atto del 1190 che anche il primo *homo de masnata* della lista, Mezelo da Brusaporco, era annoverato fra gli *homines domini Bonifacini* (Archivio di Stato di Treviso, Corporazioni religiose soppresse, San Paolo di Treviso, Pergamene, b.1, n. 6).

L'interesse della pergamena, come si è detto, è motivato dall'estrema rarità dei testi in volgare risalenti ad un'epoca così alta. Per quanto riguarda l'area veneta, i documenti più antichi risalgono solamente al tardo XII secolo: a Nello Bertoletti si deve la recente valorizzazione di una minuscola reliquia di volgare veronese incastonata in una deposizione testimoniale altrimenti redatta in latino e risalente all'agosto del 1145 (BERTOLETTI 2009, pp. 7-13); più recente dovrebbe essere un testo veneziano, la cosiddetta *Recordacione di Pietro Cornaro*, che non presenta alcuna datazione ma che è stato attribuito da Armando Petrucci e Alfredo Stussi al terzo quarto del secolo sulla base dell'esame paleografico (STUSSI 2005, p. 29); posteriore al 1193 dovrebbe infine essere il cosiddetto *Ritmo bellunese*, breve componimento in versi relativo ad avvenimenti bellici fra trevigiani e bellunesi, che però non si è conservato in originale, ma è giunto attraverso trascrizioni cinquecentesche (CASTELLANI 1976, pp. 210-217). Una prima conclusione cui si può giungere è che la pergamena conservata nell'Archivio di Stato di Treviso costituisce una delle più antiche testimonianze in volgare dell'Italia settentrionale conservatasi in originale e databile con precisione.

Sotto il profilo linguistico, la divisione di *masnade* del 1184 presenta elementi di somiglianza con i rogiti notarili della seconda metà del XII secolo, che precocemente mostrano forme di coesistenza fra lessico latino e lessico volgare, come la *Carta osimana* del 1151, la *Carta fabrianese* del 1186 e la *Carta picena* del 1193. Ad accomunare il caso veneto con la documentazione marchigiana sono la difficoltà di padroneggiare la grammatica e il lessico latino da parte del notaio estensore e l'affioramento del volgare senza particolari motivazioni, se non quella della maggior facilità di utilizzo del codice linguistico più familiare. In entrambi i casi la formazione del notaio appare maturare in un ambiente rurale scarsamente dotato di scuole, sulla base di un apprendistato ripiegato su limitate esigenze locali e quindi abbastanza povero. Il livello del latino del notaio è scarso, sia dal punto di vista grammaticale e lessicale, sia dal punto di vista retorico, ciò che si spiegherà con la scarsa disponibilità di formulari in un ambito territoriale marginale (TAMBA, GIBBONI 2009, pp. 334-336 e 351).

Apparentemente, la mancanza di riferimenti in forma soggettiva e l'uniforme stesura narrativa in terza persona del breve testo sembrereb-

bero non offrire nuovo supporto alla tesi, sostenuta da Livio Petrucci nel caso delle carte marchigiane, dell'esistenza di una scrittura privata in volgare, conclusa fra i due attori del negozio giuridico, prodromica alla stesura da parte del notaio dell'*instrumentum* con pieno valore giuridico (PETRUCCI 1994, p. 55). Tuttavia, alcuni repentini e isolati sconfinamenti nel volgare, riscontrabili nell'uso delle espressioni *mulier* e *la decima* in locuzioni altrimenti latine, non consentono di escludere in modo assoluto il verificarsi di brevi momenti di inerzia del notaio, impegnato nella traduzione dal volgare della scrittura preparatoria al latino del documento ufficiale. In realtà, l'*incipit* della lista delle masnade «et hecem alia pars» (ed ecco l'altra porzione) lascia chiaramente intendere che la transazione fra i due fratelli doveva comprendere una «prima pars», quella di Gerardino, che però non è stata trascritta nell'*instrumentum* rilasciato a Bonifacino. È quindi altamente probabile che sia esistito un elenco completo (forse in volgare) di masnade, feudi e decime articolato secondo le due porzioni, scritto in forma privata dai due fratelli o, più probabilmente, redatto in forma di minuta dal notaio stesso. Successivamente, al momento della redazione in *mundum*, il notaio, essenzialmente per ragioni di economicità, provvide a trascrivere in ciascuna delle due pergamene destinate agli attori del negozio giuridico solo la sezione della lista relativa alla parte interessata.⁴

Minori parallelismi si possono invece istituire fra il documento trevigiano e i più antichi testi volgari veronesi del XII-XIII secolo, recentemente valorizzati dalle ricerche di Bertoletti, che risultano nella maggioranza dei casi di implicazione secondaria, essendo costituiti da attergati non destinati alla duratura conservazione, ma essenzialmente ad una rudimentale inventariazione delle pergamene conservate in rotoli (BERTOLETTI 2009, pp. 14-15).

Per quanto riguarda l'uso del latino, *cum* è quasi sempre costruito col nominativo singolare (*soror*) o plurale (*omnia*), lasciando trasparire la grande incertezza del notaio di fronte alla declinazione dei sostantivi e degli aggettivi. In questo senso va letta altresì la mancata flessione all'ablativo del femminile plurale *filie*, spiegabile con l'ignoranza della desinenza irregolare in *-abus* e con l'imbarazzo, da parte del notaio, di fronte alle desinenze in *-is* tanto della prima quanto della seconda declinazione: così, dovendo distinguere il genere dei soggetti, lo scrivano tagliò corto proponendo un nominativo plurale non concordato. In un simile contesto anche il termine *matre* potrebbe forse essere inteso come un volgarismo piuttosto che come un ablativo latino. Poco oltre,

4. Per gli aspetti della produzione notarile proprio nel XII secolo si vedano CENCETTI 1960, COSTAMAGNA 1977, ZAGNI 2003.

la ripetizione meccanica dell'espressione «cum omnia que posidet» fa perdere al notaio la concordanza di numero fra il sostantivo plurale *filie* e la forma verbale *posidet*, coniugata al singolare. Un caso di mancato accordo, dovuto probabilmente all'omissione del segno abbreviativo, si riscontra anche nell'espressione «ipsi abet» a riga 6. Vanno notati infine l'uso anetimologico di <h> nella prep. *hin* (4, 18 e 21) e nell'antroponimo *Halda* (13), l'errata ricostruzione del nesso DJ di *madius* (*madii* 2), l'impiego del nominativo al posto dell'accusativo in *masnate* (6) e l'errato accordo di genere nel pronome relativo successivo *quos* (invece di *quas*).

Una componente volgare è ricavabile, come di norma, dall'antroponomia e dalla toponomastica, che presentano interessanti volgarismi fonetici (ad es. in *Brusaporco* l'esito [z] < -SJ-; in *Anoale* < NOVALEM il diletto della labiodentale intervocalica e la prostesi di *a*-). A prescindere dall'onomastica personale e locale, comunque, la parte più significativa del documento si concentra nelle righe 20-22, nelle quali, assieme a tre occorrenze dell'articolo determinativo (maschile *lo* 20, 21 e femminile *la* 22), appaiono vari altri tratti fonomorfolgici e micro-sintattici romanzi.

Il riferimento è in particolare alla forma *feo* 20, 21 «feudo» (si ha infatti *feudum* nelle altre ripartizioni di quote), che – teste la base dati del *TLIO* – non trova riscontro con questo significato nei testi antichi settentrionali;⁵ da carte latine della zona si può segnalare *fedum* in un documento trevigiano del 1185,⁶ a partire dal quale si potrebbe spiegare la forma impiegata nel nostro testo, anche se non si può escludere una derivazione diretta del termine dal germ. *FEHU / *FEHO.

Anche la forma *fredelo* 20, con semplice sonorizzazione di *-d-*, assimilazione della vocale protonica alla tonica e conservazione della vocale finale, è isolata nei testi veneti antichi, ma ben s'inquadra nelle varietà della Terraferma che, in epoca più vicina, presentano da un lato tendenza al diletto della dentale e conseguente fusione delle vocali in iato secondario (così il padovano *frelò*), dall'altro mantenimento della consonante e apocope della finale (così il trevigiano *fradel*, forma attestata nel Trecento anche in altre aree vicine).

5. Si veda www.vocabolario.org; cfr. anche la voce feudo redatta da Mariafrancesca Giuliani per lo stesso *Vocabolario online*. Si ha *feo* nel senso di «ricompensa» nel trecentesco *Laudario udinese*. Per gli esiti italo romanzi della stessa voce si veda peraltro CASTELLANI 1965, p. 310: «*fio* è la forma fiorentina, mentre *feo* (o, con inserzione *i*, *feio*) si trova a Pisa, Lucca, Montieri, Siena e nell'Italia settentrionale (nell'Italia mediana è documentato, in lat., *fegum*)».

6. Archivio di Stato di Bassano, Pergamene Alvarotti, perg. 4.

Genericamente caratteristica delle varietà settentrionali e del toscano è poi la costruzione *de so fredelo*, con pronomi possessivo anteposto al sostantivo e non preceduto dall'articolo (TOMASIN 2004, pp. 174 e 208).

Lessicalmente volgare è inoltre l'impiego di *mulier per uxore*, peraltro consueto nei testi mediolatini di questo genere (ma si veda *cum uxore* 12). Infine si può segnalare l'aferesi nel termine *staurum*, riconducibile all'originario termine latino *restaurum*, che nel contesto specifico assume il significato di «indennizzo, compensazione». ⁷ Un fenomeno simile si registra nei *Frammenti d'un libro di conti di banchieri fiorentini del 1211*, dove si segnala l'impiego del termine, derivato da *ristorare*, ⁸ *storamamento*. ⁹

Bibliografia

- BERTOLETTI 2009 = N. BERTOLETTI, *Veronese antico: nuovi testi e vecchie discussioni*, Padova, Esedra, 2009.
- BRANCOLI BUSDRAGHI 1996 = P. BRANCOLI BUSDRAGHI, «*Masnada*» e «*boni nomine*» come strumento di dominio delle signorie rurali in Toscana (secoli XI-XIII), in G. DILCHER, C. VIOLANTE (a cura di), *Strutture e trasformazioni della signoria rurale nei secoli X-XIII*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 287-342.
- CASTELLANI 1965 = A. CASTELLANI, *Pagare il fio*, in *Studi in onore di Alfredo Schiaffini* (= «Rivista di cultura classica e medioevale», 7), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, pp. 308-320.
- CASTELLANI 1976 = A. CASTELLANI, *I più antichi testi italiani. Edizione e commento*, Bologna, Pàtron, 1976².
- CASTELLANI 1982 = A. CASTELLANI, *La prosa italiana delle origini*, I, *Testi toscani di carattere pratico*, Bologna, Pàtron, 1982.
- CASTIGLIONI 2010 = B. CASTIGLIONI, *L'altro feudalesimo. Vassallaggio, servizio e selezione sociale in area veneta nei secoli XI-XIII*, Venezia, Deputazione di Storia patria per le Venezie, 2010.
- CENCETTI 1960 = G. CENCETTI, *La «rogatio» nelle carte bolognesi, contributo allo studio del documento notarile italiano nei secoli X-XII*, «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province della Romagna», n.s., VII, 1960, pp. 17-150 (ora in *Notariato medievale bolognese*, I, *Scritti di Giorgio Cencetti*, Roma, Consiglio Nazionale del Notariato, 1977, pp. 217-352).
- COSTAMAGNA 1977 = G. COSTAMAGNA, *Dalla «charta» all'«instrumentum»*, in *No-*

7. Si veda a questo proposito l'impiego di *restaurare* in un analogo atto di divisione di *masnade* del 1185 (Archivio di Stato di Bassano, Pergamene Alvarotti, perg. 4).

8. Cfr. *Frammenti d'un libro di conti di banchieri fiorentini del 1211*, in CASTELLANI 1982, p. 34. Per l'interpretazione da *ristorare* si veda LEE 1973, pp. 58-59, e LEE 1994, p. 190.

9. Sono in debito con Lorenzo Tomasin per l'insostituibile guida nell'affrontare questo tema.

- tariato medievale bolognese*, II, *Atti di un convegno (febbraio 1976)*, Roma, Consiglio Nazionale del Notariato, 1977, pp. 7-26.
- CRISTIANI 1968 = E. CRISTIANI *La consorterìa da Crespignaga e l'origine degli Alvarotti di Padova (secoli XII-XIV)*, «Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici», 1, 1967-1968, pp. 173-236.
- LEE 1973 = G.A. LEE, *The Florentine Bank Ledger Fragments of 1211: Some New Insights*, «Journal of Accounting Research», 11, 1973, pp. 47-61.
- LEE 1994 = G.A. LEE, *The Oldest European Account Book: A Florentine Bank Ledger of 1211*, in R.H. PARKER, B.S. YAMEY (a cura di), *Accounting History: Some British Contributions*, Oxford, Oxford University Press, 1994, pp. 160-196.
- MENANT 1980 = F. MENANT, *Les écuyers («scutiferi»), vassaux paysans d'Italie du Nord au XII^e siècle*, in *Structures féodales et féodalisme dans l'Occident méditerranéen (X^e-XIII^e siècles). Bilan et perspectives de recherches*, Roma, École française de Rome, 1980, pp. 285-297 (trad. it. *Gli scudieri («scutiferi»), vassalli rurali dell'Italia del Nord nel XII secolo*, in *Lombardia feudale. Studi sull'aristocrazia padana nei secoli X-XIII*, Milano, Vita e Pensiero, 1994, pp. 277-293).
- PETRUCCI 1994 = L. PETRUCCI, *Il problema delle origini e i più antichi testi italiani*, in L. SERIANNI, P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, III, Torino, Einaudi, 1994, pp. 5-74.
- RANDO 1991 = D. RANDO, *Dall'età del particolarismo al Comune*, in D. RANDO, G.M. VARANINI (a cura di), *Storia di Treviso*, II, *Il Medioevo*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 41-102.
- STUSSI 2005 = A. STUSSI, *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- TAMBA, GIBBONI 2009 = G. TAMBA, F. GIBBONI, *La formazione e la lingua dei notai nelle Marche tra XI e XVI secolo*, «Studi e Materiali», 1, 2009, pp. 334-370.
- TOMASIN 2004 = L. TOMASIN, *Testi padovani del Trecento. Edizione e Commento Linguistico*, Padova, Esedra, 2004.
- ZAGNI 2003 = L. ZAGNI, «*Carta, breve, libello*» nella documentazione milanese dei secoli XI e XII, in D. PUNCUH (a cura di), *Studi in memoria di Giorgio Costamagna* (= «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., 43/1), Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2003, pp. 1073-1091.

Appendice

1184, 6 maggio, Villanova

I fratelli Girardino e Bonifacino da Villanova ripartiscono le masnade ricevute in eredità.

Archivio di Stato di Treviso, Corporazioni religiose soppresse, San Paolo di Treviso, Pergamene, b.1, n. 5.

- (ST) In no(min)e D(omi)ni. An(no) nat(ivitatis) mc oct(uagesimo) IIII,
 i(n)dic(ione) II, die
 vi i(n)tra(n)te m(en)se madii, p(re)sencia testi-
 u(m) videlicet Aimelricus de Brusaporco, Leo de Vilano-
 va et Sarasinus et Arpoinus et alii. Hin istoru(m) p(re)sencia
 5 Girardinus et Bonifacinus fratres de Vilanova concor-
 des fuerunt dividere int(er) se masnate quos ipsi abet in
 Brusaporco et in Burgarico et in Anoale et i(n) Briana
 et in Vilanova. Et hecem alia pars: Mecil de Brusapor-
 co cu(m) filiis et filie et cu(m) o(mn)ia que posidet et Aon-
 10 geto cu(m) filiis et filie et cum o(mn)ia que posidet et
 B(er)taldinus cum o(mn)ia que posidet; de Anoale Vuire-
 seto cu(m) filiis et filie, cu(m) uxore et cu(m) matre et cu(m)
 soror sua Halda et cu(m) o(mn)ia que posidet, filie Ol-
 vradi d'Anoale cu(m) filiis et filie et cu(m) o(mn)ia que
 15 posidet; de Vilanova Meglurelo cum filiis
 et filie et cu(m) o(mn)ia que posidet; de Borgarico Ra(m)-
 baldo cum mulier, cu(m) filiis et filie et cu(m) o(mn)ia que
 posidet. Hin ipsamet parte feudu(m) Amelri-
 ci de Brusa de Porco et feudu(m)^a Ruçeroli d'Anoale; de Vi-
 20 lanova lo feo de Leo et de so fredelo et de Bo-
 çounus; hin ipsamet parte lo feo de Façade-
 o de Sala et de Vivianus de B(er)ta et la decima
 Iacomeli d'Anoale et feudu(m) Alberti et
 Petri de Cres de Bugignana. Et ho(c)
 25 feudu(m) de Façadei de Sala et de Vivianus
 de B(er)ta et decima Iacomeli d'Anoale
 et feudu(m) Alb(er)ti et Petri de Cres de
 Bugignana^b abuit d(omi)n(u)s Bonifaci-

a. *feudum* soprascritto.

b. *Bgignana* nel testo.

30 nus p(ro)pt(er) feudum Girardini fi-
lius Holvradi d'Anoale pro stau-
ru(m) et hecem pars d(omi)ni Bonifa-
cini. Actum in Vilanova.
(ST) Ego Vitalis F(ederici) inpe-
ratoris not(arius) audivi
35 scripsi et co(m)plevi.

ABSTRACT *This note analyses an unpublished parchment of 1184, written in the countryside of Treviso. The text is written in Latin, but it contains some words in «volgare». The document has been presented and discussed for relevance in relation to the knowledge of the medieval romance language in north-eastern Italy.*

Riflessioni sull'uso dell'articolo definito in pavano

Andrea Cecchinato

1

Varie peculiarità della sintassi dei testi pavani sono già state oggetto di studi puntuali. Tale è ad esempio il caso dell'uso del doppio imperativo,¹ o del costrutto causativo,² o ancora della morfosintassi di *a'*, esito tipicamente pavano di EGO che diviene già in Ruzante, come nel padovano moderno, «indicatore pragmatico destinato a marcare gli enunciati nuovi».³

Si prende in considerazione qui una particolarità nell'uso dell'articolo definito.

Nel verso di Ruzante: *el ghe vorae el bel schiavento* (Bet., 175) «ci vorrebbe il bel randello» notiamo un uso dell'articolo determinato piuttosto inaspettato, perché ricade in un contesto in cui, con l'aggettivo *bello* anteposto al nome, in italiano come in dialetto, si utilizzerebbe l'articolo indeterminativo («ci vorrebbe un bel randello»).

Le occorrenze di questo tratto sintattico nel corpus dei testi pavani, e soprattutto in Ruzante, sono assai numerose:

1. Ess.: *va' cata el miego* (Past., 15), *va' piglia* (Past., 63), *va' intindi* (Bet., 449), *va' sbati* (Bil., 553) ecc., che si trova anche nel bergamasco di Ruzante: *Va' mangia* (Past., 113, 123). Si tratta del tipo *vattelapesca* attestato in altri dialetti italiani e nel toscano trecentesco: *va togli quel canestro* (Sacch., 358). Cfr. MILANI 2000, pp. 60-61 e note 15, 16; MIGLIORINI 1960, p. 212.

2. Ess.: *e si me lagherè voltare | a ello* (Bet., 437); *farme ben covrire a ela* (Mosch., 625); *Làgate un puoco goernare a mi* (Fior., 767); *a' ve laghè così penzere a st'amore* (Piov., 895). Anche questo costrutto è attestato in testi due-trecenteschi sia veneti che toscani: *e si se lassava pijare a çascauna persona che li voleva pijare* (Bibbia, 131); *ni cià mai lo re non se fexe cognoser a miser Galvan* (Trist., 106); *non ti fare pregare ne' suoi bisogni a colui* (Cert., n. 335); *elli si lasciò vincere a sua femina* (Benc., 55); *a lui ti fa aiutare, a lui ti fa i tuoi panni recare* (Dec., VIII, 7). Cfr. D'ONGHIA 2003, pp. 43-58; MIGLIORINI 1960, pp. 211-212.

3. Ess.: *A' no se farà gnan nessun becco* (I Oraz., 1203); *s' a' no foesse che gi è sì sichi e sì desconi* (II Oraz., 1209); *a' par che l'ense de cuna* (Bet., 233). Cfr. D'ONGHIA 2010a, pp. 393.

el te farà el bel petto! (Son. ferr., 133); *E' vorè che incontinente | le fose tute bruxè | e che 'l poestè | fese el bel stratuto* (Mar., 243); *con la bela lanterna | el se 'n va a la taverna* (Mar., 262); *el n'have el bel pascolo el paron!* (P. pol., 382); *sì d'è 'l bel strozo* (P. pol., 384); *Te veerè el bel menar de gambe!* (P. pol., 392); *gi ha havù el bel honore | quella zente della Magna* (P. pol., 401); *'l è 'l bel pecò | andarge sora habbiando i piè infangè* (Dial. Rocco, 458); *Cancaro, a' farè i bei persuti* (Past., 111); *ti fè i bie'guagni | per esere innamorò!* (Bet., 195); *L'è pur el bel piaxere | a ca' d'altri a magnare* (Bet., 259); *te t'è fato el bel marcheto!* (Bet., 281); *Moa, t'hè 'l bel male. Sìtu inrogià?* (Bet., 323); *la ghe deve avere | le belle ganbe grose* (Bet., 329); *t'hè fato el bel faseto!* (Bet., 331); *l'ha la bella raxon | de impiantar puori e ravanegi* (Bet., 431); *Oh, cancaro, a' son el bel molton!* (Bet., 487); *Pota, mo a' son el bel frison!* (Bet., 493); *El me ven la bella vuogia | darte diese scopelon!* (Bet. M, 250); *el me ven el bel riso* (Bet. M, 297); *Pota! Mo te he ben la bella fuga al culo* (Parl., 533); *a' veri ben le belle noelle!* (Mosch., 587); *a' farae la bella lezza e stratuti nuovi* (Mosch. M, 679); *l'ha pure el bel lome!* (Dial. Fac., 703); *mo a' me dè pure el bel fastibio!* (Dial. Fac., 709); *L'è pure an el bel pecò, se Diè m'ai', che a' muore sì zovene!* (Dial. fac., 709); *Morbo, mo arè la bella comilità de faelar co' ela!* (Fior., 749); *el me farae po le belle panogie!* (Fior., 751); *la serà pur la bela filatuoria, la bela novela!* (Anc., 785); *Ai pur el bel soran* (Anc., 805); *l'è pur la bela putata!* (Anc., 875); *El me ven pure le belle venture!* (Piov., 925); *ascolterave e verave le belle noelle e i biè remore!* (Piov., 967); *questo è el bel molton!* (Piov., 977); *Oh, le garbinelle è pur la bella consa!* (Vacc., 1087); *a sentirle o a sentirle elle te fasivi pur el bel piasere e el bel pianzere* (Pianto, 89); *mo la vò essere la bella filatuoria!* (Salt., 150-151); *l'è stò la bella noèlla* (Rod., 169); *du figiolitti, che fa el bel peccò a sentirgi criare* (Rime II, 4); *'l me ven tal fià | el bel fastibio* (Rime II, 9); *a laorare el fa la bella vuogia* (Rime II, 9).⁴

Tale uso anomalo dell'articolo definito in pavano non si ha solo quando il sintagma nominale è preceduto dall'aggettivo *bello*: lo si nota anche con *grande*, come si evince dai seguenti esempi:

A' sun pur stò el gran mato (Past., 67); *a' di' le gran paci* (Bet., 175); *l'ha 'bù el gran dolore!* (Bet., 285); *Te di' le gran cose!* (Bet., 329); *Cancaro! A' ghe dirè le gran noelle* (Parl., 519); *Pota! Te he pur el gran cuore e tristi lachiti* (Parl., 535);⁵ *mo le ha pur la gran potentia ste femene* (Mosch., 591); *Cancaro, a' he la gran legrezza!* (Mosch., 605); *sto me' compare è pur el gran frison, e sì se ten sì zanzarin!* (Mosch., 615); *Potta, a' ve pensè le gran noelle!* (Mosch., 658); *A' son ben el gran poltron* (Mosch., 665); *Pota, mo l'è la gran noela, questa* (Anc., 811);

4. Particolare, poi, è il caso di *la stasea del bel pato* (Bet. M, 238), in cui l'articolo definito compare nel sintagma preposizionale dal valore avverbiale «di bel patto» (GDLI, s.v. «Patto», n. 14), quindi in un contesto che prevede non l'articolo indefinito ma l'assenza di introduttore.

5. In questo caso, per attestare il fenomeno, seguo la lezione del ms. Marciano It. XI 66 invece di quella dell'edizione critica di PADOAN 1981, che a testo segue la lezione della stampa Alessi (*t'he pur gran cuore*).

el me ven pur le gran venture (Anc., 831); *'l è pur stò el gran suppiare!* (Piov., 895); *Cancaro, a' he tolta la gran gatta a pelare* (Piov., 995); *Cancaro, i frare dè far adesso el gran remore* (Vacc., 1045); *te è pur pre certo habù el gran danno* (Pianto, 87); *el m'è doiso de véer la gran noela!* (Salt., 113); *Mo l'è pur stò la gran soia!* (Salt., 157); *Potta, mo gi è pur stè i gran macaron* (Rime I, 15); *'L è pur el gran piasere vèrghe le gambe* (Rime I, 24); *mo i fasea i gran boccon!* (Rime II, 7); *a' g'ho | tanto la gran seagna, | ch'a beverave marabiggia magna* (Rime III, 65); *Cancaro, la fo pur la gran noella* (Rime III, 80); *O Magagnò, t'ìe pur el gran menchion* (Rime III, 82); *i va cattando le gran poltronari e smenchionari!* (Stug., 174).

Anche l'aggettivo *malo* presenta casi analoghi:

Le farà le male fin | con l'altre in compagnia (Pron., 476); *Cancaro! Gi è i mali villani ragani* (Parl., 521); *Fosse vegnù a lozar alla mia ostaria pi tosto l'orco o la mala incontraura ca vu!* (Piov., 927); *O cancaro, la sarà la mala coerta!* (Capr., 167); *a' si' pure la mala sbrega!* (Spagn., 114); *se 'l n'iera Vostra Segnoria, | tutti quanti fasea le male fin* (Rime II, 40); *Vorètu mo, dasch'a' son sì desdrutto, | ch'a' faghe per to amor le male fin...?* (Rime III, 85).

Va comunque precisato che si tratta di una semplice tendenza, che non esclude casi in cui il fenomeno non ha luogo, cioè esempi normali di «ARTICOLO INDETERMINATO + *bello / grande / malo* + NOME»:

Andriolo, ti te fa un gran male (Son. ferr., 125); *vostra nuora ha fatto un bel putin!* (Son. ferr., 159); *È questo un bel zuogo?* (Frot., 218); *la me vol un gran ben!* (Frot., 225); *a' g'he una gran rason* (Contr., 301); *sì è un gran ribaldo!* (P. pol., 380); *La dà esser vegnua un bel bordelo!* (P. pol., 386); *A' viti una ch'ea un bel mostazzo* (Dial. vill., 423); *per ti a' g'he entro al bati un gran brusore* (Dial. vill., 445); *A' vuò vignire: arè un gran saore* (Past., 59); *a' ge zugarè una bella cosa* (Past., 63); *a' ghe he fato un bel piaxere!* (Bet., 283); *Questa m'è una mala novella* (Bet., 455); *He fato un bel guadno!* (Parl., 519); *Al sangue de mi, compare, che ai una mala çiera* (Parl., 523); *l'è pur stò un bel tuore, al sangue del cancaro* (Mosch., 607); *A' ghe volì un gran ben a sta vostra femena* (Mosch., 611); *Poh, l'è un gran fato!* (Anc., 783); *El sé una gran cossa* (Anc., 801); *pre certo te gieri fatto un bel paese* (Pianto, 87); *Int'ogni muo' l'ha fatto un gran male* (Salt., 129); *A gh'ho fatto un bel guagno sta doman* (Trav., 50); *l'è na gran consa, al sangue de me mare* (Rime I, 32); *a' vorae haver pagò un bel marchetto* (Rime II, 11); *sarà de longo ferdo un gran brusore* (Pren., 229) ecc.

Lo stesso fenomeno è attestato nel Cinquecento anche fuori dal pavano, come mostrano i seguenti esempi: *Ma io sono il bel pazzo a non fare una leva eius, denari e veste* (Cort., xv); *Oh, Signor, l'è pur la bella cosa, a chi el tuol co 'l die' andar* (Pace, 45); *Tu sei la mala robba* (Zing., 327). Tuttavia è innegabile che in pavano la frequenza del costruito sia molto

più alta. Invece, per quanto riguarda l'italiano antico, non mi risultano studi o segnalazioni nel merito.

2

Per tentare di spiegare il fenomeno, è opportuno fornirne una descrizione in base alle generalità individuabili dagli elementi che accomunano i contesti citati.

A livello semantico, la più evidente condizione che ricorre negli esempi citati è la presenza di uno degli aggettivi qualificativi pronominali come *bello*, *grande* ecc. che – citando SERIANNI 1988, p. 202, §§ 34-35 – «possono essere adoperati non per indicare una precisa qualità o un concetto, ma una particolare intensificazione del concetto o dell'immagine espressi dal nome». Ciò è una conseguenza del fatto che questi aggettivi sono semanticamente deboli, generici (pp. 202-203, § 36), e pertanto si prestano particolarmente ad un uso non letterale e a fare le veci di aggettivi più specifici. Le nostre occorrenze di *bello* corrispondono quasi tutte, nel GDLI, alle accezioni di questa voce segnate coi numeri 6 («come qualifica di quantità»), 8 («come pleonasma rafforzativo»), 10 («per ironia o per antifrasi: di cose che non si gradiscono affatto»); e le nostre occorrenze di *grande* corrispondono all'accezione 27 («premessi a [...] un sostantivo, conferisce al concetto [...] un significato particolarmente pregnante»). Il GDLI produce vari esempi, anche del Cinquecento e dei secoli precedenti, analoghi ai nostri, ma nessuno di essi mostra lo stesso caratteristico uso dell'articolo definito. Una conferma del fatto che l'aggettivo nei nostri esempi non vada inteso in senso letterale bensì intensivo è l'intercambiabilità tra *bello* e *grande* con gli stessi sostantivi (*cosa*, *noella*, *frison*, *male*, *venture* ecc.) e per esprimere concetti identici. Le eccezioni sono poche; quella più significativa sembra l'è *pur la bela putata!*, dove, accanto ad un altro elemento intensivo (l'avverbio *pur*), l'aggettivo sembra avere significato letterale: «è proprio una bella ragazza» (vedi GDLI, s.v. *Pure*, n. 4); a meno che non facciamo una parafrasi come quella di ZORZI 1967, p. 874 («è proprio un bel pezzo di figliola») con l'aggettivo ridotto a mero intensificatore di un sintagma nominale che, invece, amplifica il concetto di «ragazza». Inoltre, come nell'ultimo esempio citato, si può notare che in metà o quasi dei contesti in cui si verifica il nostro fenomeno, compare, oltre all'aggettivo (quasi a supporto di questo), un avverbio con la stessa funzione intensiva: *pur*, *ben*, *sì*, *mo*.

A livello sintattico, in quasi tutti gli esempi raccolti i sintagmi in questione hanno la funzione di oggetto diretto (*el n'have el bel pascolo el paron!*), soggetto di verbi inaccusativi (*El me ven la bella vuogia | darte*

diese scopelon!), parte nominale del predicato nominale (*questo è el bel molton!*). Quindi si tratta non semplicemente di casi diretti, ma di elementi non agentivi (pazienti o esperienti) che normalmente stanno dopo il verbo (SALVI, VANELLI 1992, pp. 18-22).

Dal punto di vista pragmatico, il dato più superficiale che sembra accomunare le occorrenze è il tono esclamativo o marcato delle frasi. Inoltre, praticamente tutte le occorrenze in questione corrispondono a sintagmi nominali che in italiano moderno sono considerati di tipo indeterminato specifico, cioè noto solo a chi ascolta, come «ho visto un cane / dei cani». Lo dimostra il fatto che nelle nostre frasi, per esempio *Oh, cancaro, a' son el bel molton!* «sono proprio uno sciocco», i sintagmi nominali non sono modificabili da *qualsiasi, qualunque* («*sono proprio un bello sciocco qualsiasi»), possono essere sostituiti da *lo* ma non da *ne* («lo sono proprio»; «*ne sono proprio»), possono stare nella prima parte di una frase scissa («sciocco che non sono altro») ecc.⁶ Si tratta quindi di una via di mezzo tra il tipo determinato (noto a chi parla e a chi ascolta: «porta fuori il/i cane/i»), che in italiano seleziona l'articolo definito, e il tipo indeterminato non specifico (non noto né a chi parla né a chi ascolta: «allevare un/_ cane/i costa soldi e tempo») che in italiano seleziona l'articolo indefinito e, al plurale, nessun introduttore.

In diversi casi è possibile individuare una condizione di notorietà condivisa da locutore e ascoltatore, tra quelle delineate dalla grammatica descrittiva,⁷ tale da far ricadere il sintagma nel tipo determinato: anafora implicita (- *a' son tutta desolà* | - *Moa, t'hè 'l bel male. Situ inrogia?*), catafora (*L'è pure an el bel pecò, se Diè m'ai', che a' muore sì zovene!*), entità unica e appartenenza (*el te farà el bel petto; con la bela lanterna | el se 'n va a la taverna*) ecc. Ma ciò in molti altri casi non è possibile se non con palesi forzature: emblematiche sono le frasi *a' verè ben le belle noelle!* e *la serà pur la bela filatuoria, la bela novela!* che sono situate nei prologhi di *Moscheta* e *Anconitana*, in un contesto di presentazione della commedia, e che, pertanto, esprimono un'informazione nota al parlante (il prologhista) ma nuova per l'ascoltatore (lo spettatore della commedia).

Invece, il fenomeno ben studiato del valore dimostrativo dell'introduttore,⁸ cioè l'originario valore dell'articolo definito (< ILLUM)

6. Cfr. RENZI 1988, pp. 363-376; RENZI, SALVI 2010, pp. 324-326.

7. Cfr. RENZI 1988, pp. 383-390; RENZI, SALVI 2010, pp. 316-324.

8. Ess.: *Volendo essere il di a Firenze* (Dec., VI, 5); *il cattivel d'Andreuccio* (Dec., II, 5); *sotto il bel pino infra le fresche erbette* (Tes., V, 34); *è posto sopra il bel fiume, il quale è chiamato Xanto* (Epist. er., 43.5). Cfr. ROHLFS 1969, § 647; TEKAVČIĆ 1972, §§ 597-598; MIGLIORINI 1960, p. 210.

frequente in italiano antico e ancora oggi attestato in alcune formule cristallizzate (*per il momento; le cure del caso*), si applica solo ad alcuni dei nostri esempi (*gi ha havù el bel honore* «hanno avuto questo bell'onore», ma *questo è el bel molton!* «*questo è questo bello sciocco») e pertanto non può essere preso in considerazione per spiegarli.

3

Come si può vedere dal confronto tra esempi positivi e negativi precedentemente citati, dalle occorrenze non si evincono differenze qualitative apprezzabili. In senso quantitativo, però, una differenza c'è: le frasi dove il costrutto non ha luogo, dove cioè l'aggettivo prenominale con valore intensivo è preceduto – come il contesto extralinguistico faceva prevedere – dall'articolo indefinito, la presenza di un avverbio intensificatore (*pur, ben, sì, mo*) è molto più rara. Poiché, almeno per il momento, tale differenza non risulta decisiva, bisognerà allora considerare le variabili appena esposte e capire quale di esse sia determinante e quali invece siano accessorie o conseguenti al fattore determinante.

Prima di tutto, per ognuna di esse, possiamo sottolineare gli aspetti più e meno convincenti riguardo alla pertinenza della variabile stessa con il nostro costrutto.

Partiamo dalle ultime due. Il fatto che le occorrenze ricorrano spesso in frasi esclamative, di primo acchito risalta al punto da indurci a liquidare la questione ipotizzando che il pavano abbia elaborato, usando l'articolo definito in alternativa ai vari *che, come, se* (*Che sorpresa! Com'è tardi! Se lo conosco!*), una specifica modalità per introdurre la frase esclamativa. Ma la totale mancanza di analogie in altri sistemi linguistici ci deve invece suggerire prudenza. La corrispondenza tra articolo definito e frase esclamativa fa venire in mente il valore allocutivo dell'articolo determinato francese usato come dimostrativo (*venez ici, la belle*), cui corrispondono attestazioni dell'italiano antico come *ben vegniate il Signor mio* (Nov., VII), *deh, caro il mio marito* (Band., 2, 9) e il milanese antico *le mie serore* (Serm., 1864) (vedi ROHLFS 1969, § 657). Anche in pavano c'è questa costruzione: *Adio, Tonin, dove se vien el me frelo?* (P. Pol., 386); *Andè el benarivò* (Dial. vill., 440); *dolce cara la me frella* (Bet. M, 235); *Tasì, la me Fiore* (Fior., 757) ecc. Tuttavia questo raffronto non sembra utile perché i nostri articoli definiti, contrariamente a quelli di questi esempi, non modificano mai dei vocativi. Infine, trattandosi di testimonianze scritte, non abbiamo la prova certa che le occorrenze del nostro corpus siano sempre esclamative. È più prudente considerare le frasi esclamative come parte di un insieme più ampio, quello delle frasi con concetti o entità intensificati mediante gli

aggettivi *bello, grande, malo*. Quindi il tratto «frase esclamativa» andrà assorbito nel tratto «articolo definito in presenza di aggettivo anteposto al nome e semanticamente indebolito a favore di un più generico valore intensivo».

Invece, il fatto che i nostri esempi presentino dei sintagmi nominali (quelli modificati dall'aggettivo anteposto) che ricadono nel tipo indeterminato specifico, intermedio tra determinato e indeterminato non specifico, potrebbe farci ipotizzare che mentre l'italiano ha selezionato l'articolo indefinito anche per il tipo indeterminato specifico, il pavano, su questo livello intermedio di determinatezza, abbia oscillato optando spesso per l'articolo definito. Anche se si risolve il problema ipotizzando che in pavano le condizioni di notorietà – quelle che determinano l'uso dell'articolo definito – siano più ampie, bisogna fare i conti col fatto che, se un tratto sintattico può avere una produttività limitata in senso diatopico, è difficile dire lo stesso per le condizioni pragmatiche che lo determinano.

Il fatto che i sintagmi nominali introdotti da articolo determinato «anomalo» siano quasi sempre casi diretti non agentivi può suggerire un collegamento con gli studi di Tekavčić (1972, §§ 595, 599), il quale sottolinea come l'articolo determinato, avendo funzione attualizzante in quanto sostituto dei casi latini, ricorra maggiormente nei casi diretti mentre i sintagmi nominali retti da preposizione hanno già questa come elemento attualizzante. Ma Tekavčić, riguardo all'uso dell'articolo definito, non fa distinzioni tra casi diretti agentivi preverbal e non agentivi postverbal. Inoltre si potrebbe obiettare che in qualcuno dei nostri esempi (*con la bela lanterna | el se 'n va a la taverna; la stasea del bel pato*) il sintagma è preceduto da preposizione.⁹

E in queste ultime due ipotesi il ruolo degli aggettivi intensificatori risulterebbe irrilevante, come se la loro presenza negli esempi citati fosse casuale. Ma se fosse così bisognerebbe trovare un numero rilevante di casi in cui ci sia un articolo determinato anomalo anche senza aggettivo. Uno spoglio completo del corpus pavano ha dato i seguenti risultati:

- *Mo l'ha el bon trapasso* (Test., 341) «ha una buona andatura». In realtà c'è sempre un aggettivo anteposto al sintagma nominale che può sempre essere considerato un intensificatore ironico.
- *te si pur la da ben puta* (Bet., 331) «sei una fanciulla perbene». In questo caso al nome è anteposto un sintagma preposizionale che, se

9. Ma si è già visto che questi due casi sono particolari: nel primo esempio l'uso dell'articolo definito potrebbe esulare dal nostro costruito e dipendere semplicemente da una condizione di notorietà come l'appartenenza; per il secondo esempio vedi supra nota 4.

univerbato, coincide con l'aggettivo *dabbene, perbene* usato in posizione prenominalmente con senso ironico («furba, smaliziata»).

- *Che 'l magne el buzò* (Test., 356) «che se lo mangi uno sparviero»; e *per queste campagne | parlando a' 'n andaron | così a ziravolton | purpio con fa el buzzò* (Dial. vill., 434-435) «... procederemo a giravolte come fa uno sparviero». Anche in italiano antico e moderno si può dire *lo sparviero* inteso come rappresentante della classe degli sparvieri¹⁰ come avviene senz'altro in *Miti quigi che è pezenin | soto la criola, per el buzò* (Bet., 321) «... al riparo dagli sparvieri».
- *Massier, 'l ha nome el Tuonio Magagnin* (Dial. Sac., 361). In questo caso l'articolo determinato non è anomalo perché messo al posto di un articolo indeterminato ma perché qui non ci aspetteremmo alcun introduttore. Potrebbe coincidere banalmente con l'uso odierno dell'italiano regionale e dei dialetti del Nord Italia; e anche in italiano antico generalmente il soprannome e il cognome (*Magagnin* potrebbe essere sia l'uno che l'altro) vogliono l'articolo definito.¹¹
- *com disse la bona femena* «come disse quella buona femmina» (Fior., 739; II Oraz., 1213; Rod., 73).¹² Qui non c'è un uso anomalo dell'articolo determinato, ma un *wellerismo*, un'espressione proverbiale (analoga alla frequentissima *con disse questù*).¹³

Sostanzialmente, quindi, il quesito ha risposta negativa; ciò ci spinge a considerare l'aggettivo qualificativo preposto al nome come fondamentale nella scelta del tipo di introduttore.

Per essere ancora più sicuri che è sull'aggettivo *bello, grande ecc.* che dobbiamo concentrare i nostri tentativi di individuare l'origine del fenomeno, facciamo un'altra prova. L'aggettivo intensificatore ricorre anche in contesti sintattici diversi da quelli riscontrati senza articolo definito? Ecco quanto emerge:

v'ho bella trovà una meisina (Son. fer., 177); *La rompé do ingistare | belle pine de latte* (Mar., 282); *spazève presto e bello* (Test., 353); *Vuotu ch'a' faellan a sto vegio e ch'a' vezan presto e bello che 'l vuò dire...?* (Bil., 565); *ello cairà in tera de fatto e alla bella prima* (Bil., 575); *Oh, co' a' ghe la cazzè in lo carniero de bello!* (Mosch., 617); *a' ve tegnerè de esser bello e guario* (Dial. fac., 705); *Tegnì de esser bello e guario* (Dial. fac., 705); *E po' l'ha bell'e cattò quelù che 'l dise?* (Dial. fac., 707); *a' ve dirae de bello* (Fior., 731); *a' vuò anar via adesso de bello*

10. Cfr. ROHLFS 1969, § 647; RENZI 1988, pp. 387-389.

11. Cfr. RENZI 1988, pp. 393-394; RENZI, SALVI 2010, pp. 326-327.

12. La lezione precisa di Rod. è *co' disse...*

13. Cfr. MILANI 2000, pp. 63-65; D'ONGHIA 2010b, p. 106.

adesso (Fior., 735); *Vien pur via, que te guagnarè de belo* (Fior., 743); *Mo si el no vegniva me pare, a' 'l conzavi de belo* (Fior., 751); *femene e uomeni, a bel fato tuti* (Anc., 785); *A' vora' che avessè bel'e compio* (Anc., 815); *Se la aesse da dàrghegi ancuò, de bel ancuò, la anderà de fuora, de bel adesso, e de bel stasera, po an nu andassàn da ele* (Anc., 865); *Se aesse chi me aiasse, a' fara' ben de belo* (Anc., 873); *a' ve innamorerissi nomè in le belle* (Piov., 897); *'l aea po el nolo bello e fatto* (Piov., 999); *Mo a bel ponto per questo a' te faccio avisò* (Piov., 1029); *De quanti ne besogna, a bel ponto* (Vacc., 1071); *sta notte, in sul bel del dromire, a' vuò cazzar fuoco in ca'* (Vacc., 1071); *a' puzzo bell'e viva* (Vacc., 1143); *Mo no vîvu che 'l pare | el bel destragno, mo sì in bona fe', | far la festa d'un Santo che no gh'è?* (Mag, II, 11).

Come emerge da questi esempi, *bello* intensificatore compare spesso in locuzioni come «a bel punto», «a bel fatto»,¹⁴ come modificatore di sintagma verbale nel sintagma preposizionale «di bello», coordinato o giustapposto all'aggettivo cui è riferito («bello e guarito», «belle piene»¹⁵). Insomma dove l'articolo non è richiesto perché il SN è già attualizzato da una preposizione o all'interno di un sintagma aggettivale, *bello* intensificatore esiste comunque.

Anche per *grande* intensificatore abbiamo delle occorrenze in contesti che non richiedono alcun tipo di determinante: *Durar la non possea gran fatto pi* (P. pol., 388); *potrà tutte le altre donne di gran lunga avanzare* (Anc., 793); *l'esser gran ricco e haver ben da magnare* (Rime II, 10).¹⁶

Possiamo quindi rispondere alla domanda in modo affermativo. Ciò, in coerenza col risultato del precedente sondaggio (senza intensificatori non si hanno usi anomali dell'articolo definito) è un'ulteriore prova a sostegno dell'ipotesi che sia l'intensificatore a determinare l'uso dell'articolo determinato e non viceversa.

4

Ma allora in che modo in pavano gli aggettivi *bello*, *grande* ecc. anteposti al nome possono implicare la scelta dell'articolo determinato in contesti che richiederebbero l'articolo indeterminato?

Prima di tutto verifichiamo se c'è qualche analogia linguistica cui ci si

14. Ma vedi supra nota 4 *del bel pato*.

15. In SERIANNI 1988, p. 202, § 35, si parla di coordinazione di «bello» con un participio cui viene conferito un aspetto perfettivo. Ma nei nostri esempi c'è anche più genericamente la coordinazione tra «bello» e un altro aggettivo («puzzo bella e viva») a formare una locuzione avverbiale rafforzativa («puzzo da morire»).

16. A meno che «ricco» non vada inteso come sostantivo. In tal caso la mancanza di introduttore sarebbe una scelta stilistica.

possa appoggiare. Nel Cinquecento, l'articolo determinato usato come introduttore di sintagma nominale preceduto da aggettivo qualificativo si usa non solo nei casi di superlativo relativo in frase affermativa (Piov., 1019: *el magnar è la pi bella legracion, che posse far l'omo al mondo*) come in italiano moderno, ma anche nelle frasi comparative negative (e interrogative retoriche di senso negativo) in cui il secondo termine di paragone può essere sottinteso perché costituisce l'elemento noto: ad esempio *vedesti mai il più chiaro vino* [sottinteso «di questo»]...? (Cass., III, 4); *el più bel caso di questo non accadde mai* (Supp., v, 7); *giudicò che la più bella ed aggraziata giovane non aveva veduta già mai* (Band., 2, 9). «Si ha dunque» - per citare ROHLFS 1969, § 663 - «in luogo di una generica esposizione dell'oggetto, l'espressione comparativa, nella forma di un'individualizzazione». In pratica si tratta letteralmente di comparativi che però hanno significato di superlativi relativi: *vedesti mai il più chiaro vino?* = «è il vino più chiaro (di tutti)». In queste frasi si usa articolo determinato e aggettivo prenominali laddove l'italiano moderno utilizzerebbe l'articolo indeterminato e posporrebbe l'aggettivo al sintagma nominale: «avete mai visto un vino più chiaro (di questo)?»; «non ho mai visto un vino più chiaro (di questo)». Tale costrutto è ben attestato anche in pavano:

Te ne fiessi zà ma' el pezor pensiero (Son. fer., 158); *Mè n'avi la maor paura* (Bet., 499); *a' crezo ch'a' no proesse mè la maor duogia* (Mosch., 633); *Cancaro, a' n'evi mè pi la pi gran scagaruola de questa, compare* (Mosch., 671); *Heto mè vezù, cara Ghetta, la pi tosegosa vegia de questa?* (Piov., 969); *El no fo mè né mè serà la pi desventurà femena de mario vivo de mi con costù!* (Piov., 971); *Sentisto mè per una spauragia da osello la pi bella de questa, ch'aon fatta a costù?* (Piov., 1031); *el no fo mè la pi mala femena* (Vacc., 1141); *Se aldì mè in vita d'agni la pi alta noela de questa* (Salt., 157).

Molto probabilmente rientrano in questo tipo sintattico anche le proposizioni contenenti nomi preceduti da aggettivi di grado comparativo e introdotti da articolo definito che sono enunciate all'interno di una serie di frasi elogiative nei prologhi veneziano e pavano della *Betia*:

Mo on' se caterà un'altra Veniexia al mondo, an? Mo un'è *el miglior marcò* de roba? Un'è *el miglior pan?* Un'è *el miglior vin* e de tante fate: malvaxia, rebuola, vin marcò, vin torbian, vin de Romania, an? Un'? Un'è *deversamen terra* che no ghe nasa niente, e sì se ghe cata d'ogni cosa? [...] Un'è *i pi bie' zintilumeni* e *le pi bele zentildone*, che le par Verzene Mari? Un'è *le pi bele ca'*, che le par giexie? Un'è *la pi bela comilitè* de andare, che ti può andare chin bonamen in leto in barca senza stracarte? Un'è *el pi bel campanile al mondo?* Guardè quel de missier san Marco, ch'el toca bonamen l'àire! E un'è tante bele piace, che ogni volta de man te cavi una piaça? Un'è tanti dinari? Un'è tanta roba? che da

tuto el roverso mondo e de tute le naracion del mondo el ghe n'è a Veniexia! (Bet., 149).

Mo un'è *el megior àire*? Un'è *el megior pan*? Un'è *el megior vin*? Un'è dever-samen *el megior terituorio* de monte e pian? Un'è *le pi bele zente*, putati e putate, zoveni e vegi e d'ogni età? Un'è *le megior zente* containe? che a' façon carece a tuti, albergon tuti vontiera, e si aon se no un pan, el parton per mìgola mezo! Un'è *la pi bella citè*? Un'è *la pi forte*? Un'è tante bie' giexie, guardè, come quella del Santo? Un'è tante belle piace? Un'è tanti bie' fiume? Un'è tanti bie' palazi, guardè, cum è el nostro? Un'è tanti bie' portegali, che te puosi andare al coverto da per tuto, e piova se vò? Un'è tanti sletran de tute le sincie, che tuti da per tuto el mondo core a scasafaso a imparare, se no chialò? Un'è *i megior citaini*, guardè, che i se amaza, cum i fa in tute le altre [citè] da per tuto? (Bet., 153).

Infatti, se seguendo l'edizione Zorzi traduciamo tali aggettivi secondo la sintassi dell'italiano moderno, cioè come dei superlativi relativi in senso stretto, e quindi consideriamo le frasi come interrogative vere e proprie, non retoriche («Dov'è il mercato migliore?» «Dov'è il pane migliore?»), dovremmo rendere conto di alcune incongruenze. Innanzitutto, la domanda iniziale («Dove si troverà un'altra Venezia al mondo?») sembra presagire un ragionamento in negativo, basato sul fatto che altre città non hanno le stesse qualità di Venezia («dov'è un mercato migliore di questo?» non «dov'è il mercato migliore?»). E se si trattasse di una serie di interrogative reali («Dov'è l'aria migliore?» «Dov'è il pane migliore?») esse richiederebbero una risposta (a Venezia, a Padova) che invece non arriva mai. Ma soprattutto ci sono alcune spie come l'avverbio *deversamen* «altrimenti», la locuzione *se no chialò* «se non qui» e delle subordinate comparative di uguaglianza, cioè *come è quella del Santo*, *cum è el nostro*, che rendono possibile solo un'interpretazione di senso negativo: «Dov'è altrimenti una terra in cui non nasce niente...», «Dov'è altrimenti un territorio migliore di monte e di piano?», «Dove sono così tanti letterati [...] se non qui?», «Dove sono chiese così belle come è quella del Santo?», «Dove sono tanti bei palazzi come è il nostro?».

Pertanto, se nell'italiano del Cinquecento la sequenza «ARTICOLO DEFINITO + AGGETTIVO + NOME» aveva un uso più esteso di oggi, potremmo supporre che, per qualche motivo, la sua estensione in pavano fosse ancora maggiore, coinvolgendo anche i nostri aggettivi *bello*, *grande* ecc. i quali, in quanto intensificatori e pronominali, potrebbero essere stati assimilati all'aggettivo di grado comparativo del superlativo relativo inteso in senso stretto («è il più bravo di tutti») e in senso lato («non ho mai visto il più bravo di lui»).

In effetti, anche semanticamente, alcuni nostri esempi assumono un senso più chiaro se parafrasati con un superlativo relativo: *Cancaro, i frare dê far adesso el gran remore* «... il massimo del rumore», «... il maggior rumore possibile» (perché il silenzio è tutto radunato qui); in *Fosse vegnù a lozar alla mia ostaria pi tosto l'orco o la mala incontraura ca vu!* il secondo sintagma nominale coordinato («il cattivo incontro»?), più che come entità proverbiale al pari dell'orco, si spiega proprio come superlativo relativo («il peggiore incontro che si possa fare»). E in generale molti dei nostri aggettivi pronominali si prestano a essere parafrasati come intensivi o superlativi relativi senza un significativo scarto semantico: *questo è el bel molton!* «questo è proprio uno sciocco» > «questo è il più sciocco di tutti»; *Oh, le garbinelle è pur la bella consa!* «gli scherzi sono proprio una cosa divertente» > «gli scherzi sono la cosa più divertente che ci sia»; *mo le ha pur la gran potentia ste femene* «hanno proprio un potere straordinario, queste donne» > «hanno il più grande potere del mondo, queste donne» ecc.

Si può quindi ipotizzare che, in pavano, ad una estrema vicinanza, tale da sfociare nella confusione, tra significato intensivo e superlativo relativo degli aggettivi pronominali, corrisponda un «avvicinamento» delle rese sintattiche di tali significati: il sostantivo modificato da aggettivo intensivo in molti casi avrà acquisito l'articolo determinato proprio dei superlativi relativi; in alcuni casi, invece, forse sarà l'aggettivo di grado comparativo assoluto ad aver perso l'avverbio *più* (che, tra l'altro, nei nostri aggettivi può mancare, contribuendo alla confusione: «grande > maggiore, malo > peggiore, bello > migliore»)¹⁷ «accontentandosi» dell'articolo definito. Quindi la lunga serie di occorrenze con articolo determinato «anomalo» che è stata oggetto di questo studio non sarebbe altro che una sorta di intersezione tra due insiemi: quello degli aggettivi pronominali con valore intensivo e quello dei superlativi relativi.¹⁸

In quest'ottica, la frequente presenza di un avverbio intensificatore (*pur, ben, sì, mo*) in corrispondenza dei sintagmi nominali modificati da aggettivo intensivo può aver contribuito all'assimilazione di questo al superlativo relativo. Non a caso, come si è detto, nei casi in cui il costrutto non ha luogo, dove cioè l'aggettivo intensivo non si confonde con il superlativo relativo e quindi non viene selezionato l'articolo definito (se questo non è richiesto dal contesto), raramente è presente un avverbio intensificatore.

17. La convergenza di *bello* e *buono* nel comparativo *migliore* vale soprattutto per gli oggetti inanimati: «il vestito più bello > il vestito migliore».

18. Inteso sempre in senso ampio (vedi supra).

E il fatto che i nostri articoli definiti anomali introducano prevalentemente sintagmi che hanno come posizione naturale quella postverbale può dipendere dall'andamento ascendente proprio delle frasi esclamative o più in generale caratterizzate da un elemento intensivo; la presenza del quale, poi, rende ovvia la specificità dei sintagmi nominali indeterminati riscontrata nelle nostre occorrenze; infatti una frase come «comprerò un gran bel tavolo» implica che il tavolo in questione sia già noto al parlante (perché l'ha visto o gliene hanno parlato).

A questo punto, però, una spiegazione come questa, che resta nell'ambito sintattico e si appoggia al costruito *vedeste mai il più chiaro vino* attestato nel Cinquecento non solo in pavano ma anche in testi toscani, deve rendere conto del fatto che il fenomeno oggetto del presente studio in ambito pavano sia molto più produttivo che nei testi in lingua dello stesso periodo.

La risposta che mi permetto di suggerire è che, proprio perché tale uso anomalo dell'articolo definito consiste nell'estensione di una generalità oltre le condizioni di partenza, quindi nell'allentamento di una restrizione normativa, è logico trovarne maggiori attestazioni in testi che documentano una lingua particolarmente soggetta al mutamento linguistico, una lingua, quindi, popolare, vicina alla dimensione orale, poco irrigidita dalla tradizione scritta o da codifiche grammaticali.¹⁹

Abbreviazioni e sigle

Si elencano di seguito i testi citati nel saggio, le rispettive abbreviazioni e le edizioni di riferimento.

Per i testi ruzantiani si farà riferimento a ZORZI 1967, indicando la pagina, preceduta dalla sigla del testo:

Anc. = *L'Anconitana*;

Bet. = *La Betia* (redazione del ms. Grimani n. 4 del Museo Correr);

Bil. = *Bilora*;

Dial. fac. = *Dialogo facetissimo*;

Fior. = *La Fiorina*;

Mosch. = *La Moscheta*;

Mosch. M = *Egloga de Ruzante nominata La Moscheta*;

I Oraz. = *Prima Orazione*;

II Oraz. = *Seconda Orazione*;

Past. = *La Pastoral*;

19. Perciò, se successivi studi riveleranno la produttività del costruito anche in documentazioni coeve di altri dialetti, l'ipotesi qui delineata resterebbe assolutamente confermata.

Parl. = *Parlamento*;
 Piov. = *La Piovana*;
 Vacc. = *La Vaccària*.
 Inoltre:

Bet. M = *La Betia* (redazione del ms. Marciano XI 66), in LOVARINI 1894.

Rispetto a queste edizioni, le citazioni presentano sporadici interventi testuali, sia personali (nell'uso degli accenti), che basati sulle seguenti edizioni critiche successive: PADOAN 1978, PADOAN 1981, D'ONGHIA 2010b, SCHIAVON 2010, e la mia edizione ancora inedita delle due redazioni della *Betia*.

Altri testi pavani citati con sigla e pagina:

In MILANI 1997 sono pubblicati:

Contr. = *Contrasto del matrimonio*;
 Dial. Sac. = *Dialogo di Sacoman e Cavazon*;
 Dial. vill. = *Dialogo di duoi villani padovani*;
 Frot. = *Frotola d'un vilan dal Bonden che se voleva far cittadin in Ferrara*;
 Mar. = *Mariazi*;
 P. Pol. = *Poesie politiche*;
 Pron. = *Pronostico alla villotta sopra le putane*;
 Rocco = *Dialogo di Rocco degli Ariminesi*;
 Son. fer. = *Sonetti ferraresi*;
 Test. = *El testamento de Sier Perenzon*.

In MILANI 1981:

Pianto = *Pianto per la morte del Bembo*.

In LAZZERINI 1991:

Capr. = *La Capraria*;
 Zing. = *La Zingana*.

In LAZZERINI 1978:

Spagn. = *La Spagnolas*.

In VESCOVO 1985:

Rod. = *Rodiana*.

In VESCOVO 1994:

Trav. = *Il Travaglia*.

In D'ONGHIA 2006:

Salt. = *Il Saltuzza*.
 Rime I = MAGAGNÒ 1558.
 Rime II = MAGAGNÒ 1562.
 Rime III = MAGAGNÒ 1569.

In MILANI 1996:

Pren. = PASQUALE DELLE BRETELLE, *Prenuostego snaturale*;
 Stug. = CECCON D'I PARAVIA DA MONTESELLO, *Stugio del boaro*.

Rime I-II-III, che non hanno ancora un'edizione moderna di riferimento edita (si segnala tuttavia la tesi di dottorato di Carlo Cenini), sono citate per numero di componimento.

Testi non pavani citati (per i testi conosciuti su più edizioni che nei passi citati non presentano problemi di tipo filologico, si cita solo il titolo, senza edizione, e il luogo, anziché il numero di pagina):

- Cort. = ROMANO 1989, *La Cortigiana*.
 Band. = MATTEO BANDELLO, *Novelle*.
 Bibbia = FOLENA, MELLINI 1962.
 Benc. = BENCIVENNI 1828.
 Cass. = LUDOVICO ARIOSTO, *La Cassaria*.
 Cert. = PAOLO DA CERTALDO, *Libro di buoni costumi*.
 Dec. = GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*.
 Epist. er. = FILIPPO CEFFI, *Epistole eroiche di Ovidio volgarizzate*.
 Nov. = *Novellino*.
 Pace = NUNZIALE 1987.
 Sacch. = MARUCCI 1996.
 Serm. = SALVIONI 1891.
 Supp. = LUDOVICO ARIOSTO, *I suppositi*.
 Tes. = GIOVANNI BOCCACCIO, *Teseida*.
 Trist. = DONADELLO 1994.

Bibliografia

- BENCIVENNI 1828 = *Volgarizzamento dell'Esposizione del paternostro fatto da Zuccherò Bencivenni*, Firenze, presso Luigi Piazzini, 1828.
 DONADELLO 1994 = *Il libro di messer Tristano («Tristano Veneto»)*, a cura di A. Donadello, Venezia, Marsilio, 1994.
 D'ONGHIA 2003 = L. D'ONGHIA, *Alcune osservazioni sul costrutto causativo in Ruzante*, «Lingua e stile», xxxviii, 2003, pp. 43-58.
 D'ONGHIA 2006 = ANDREA CALMO, *Il Saltuzza*, a cura di L. D'Onghia, Padova, Esedra, 2006.
 D'ONGHIA 2010a = L. D'ONGHIA, *Sulla sintassi del clitico a' nella documentazione padovana (secc. xv-xvii)*, in G. RUFFINO, M. D'AGOSTINO (a cura di), *Storia della lingua italiana e dialettologia*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2010, pp. 393-415.
 D'ONGHIA 2010b = RUZANTE, *Moschetta*, a cura di L. D'Onghia, Venezia, Marsilio, 2010.
 FOLENA, MELLINI 1962 = G. FOLENA, G.L. MELLINI (a cura di), *Bibbia istoriata padovana della fine del Trecento*, Padova, Cassa di Risparmio di Padova - Neri Pozza, 1962.
 GDLI = S. BATTAGLIA (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.
 LAZZERINI 1978 = ANDREA CALMO, *La Spagnolàs*, a cura di L. Lazzerini, Milano, Bompiani, 1978.
 LAZZERINI 1991 = GIGIO ARTEMIO GIANCARLI, *Commedie*, a cura di L. Lazzerini, Padova, Antenore, 1991.
 LOVARINI 1894 = *Antichi testi di letteratura pavana*, pubblicati da E. Lovarini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969 (rist. Bologna, Forni, 1894).

- MAGAGNÒ 1558 = *La prima parte de le rime di Magagnò, Menon e Begotto...*, Padova, Gratosio Perchacino, 1558.
- MAGAGNÒ 1562 = *La seconda parte de le rime di Magagnò, Menon e Begotto...*, Venezia, Giovan Iacomo Albani, 1562.
- MAGAGNÒ 1569 = *La terza parte de le rime di Magagnò, Menon e Begotto...*, Venezia, Bolognino Zaltiero, 1569.
- MARUCCI 1996 = FRANCO SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di V. Marucci, Roma, Salerno, 1996.
- MIGLIORINI 1960 = B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, IV ed., Milano, Bompiani, 1996 (1960).
- MILANI 1981 = ALVISE CORNARO, *Orazione per il Cardinale Marco Cornaro e Pianto per la morte del Bembo*, a cura di M. Milani, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1981.
- MILANI 1996 = M. MILANI, *Vita e lavoro contadino negli autori pavani del XVI e XVII secolo*, Padova, Esedra, 1996.
- MILANI 1997 = M. MILANI, *Antiche rime venete*, Padova, Esedra, 1997.
- MILANI 2000 = M. MILANI, *Snaturalité e deformazione in Ruzante*, in EAD., *El pi bel favelare del mondo*, Padova, Esedra, 2000, pp. 45-130.
- NUNZIALE 1987 = MARIN NEGRO, *La Pace*, a cura di S. Nunziale, Padova, Antenore, 1987.
- PACCAGNELLA 2012 = I. PACCAGNELLA, *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*, Padova, Esedra, 2012.
- PADOAN 1978 = RUZANTE, *La Pastoral. La prima oratione. Una lettera giocosa*, a cura di G. Padoan, Padova, Antenore, 1978.
- PADOAN 1981 = RUZANTE, *I dialoghi. La seconda oratione. I prologhi alla «Moschetta»*, a cura di G. Padoan, Padova, Antenore, 1981.
- RENZI 1988 = L. RENZI, *L'articolo*, in L. RENZI (a cura di), *Grande Grammatica Italiana di Consultazione*, I, *La frase. I sintagmi nominale e preposizionale*, Bologna, il Mulino, pp. 367-423.
- RENZI, SALVI 2010 = L. RENZI, G. SALVI, *L'articolo*, in L. RENZI, G. SALVI (a cura di), *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 297-347.
- ROHLFS 1969 = G. ROHLFS, *Grammatica storica dell'italiano e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-1969.
- ROMANO 1989 = PIETRO ARETINO, *La Cortigiana e altre opere*, a cura di A. Romano, Milano, BUR, 2008 (1989).
- SALVI, VANELLI 1992 = G. SALVI, L. VANELLI, *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*, Firenze, Istituto Geografico De Agostini - Le Monnier, 1992.
- SALVIONI 1891 = C. SALVIONI, *Il Sermone di Pietro da Barsegapè riveduto sul codice e nuovamente edito. Con una Appendice di documenti dialettali antichi*, in ID., *Scritti linguistici*, 3, *Testi antichi e dialettali*, a cura di M. Loporcaro, L. Pescia, R. Broggin, P. Vecchio, Locarno, Edizioni dello Stato del Canton Ticino, 2008, pp. 29-92.
- SCHIAVON 2010 = C. SCHIAVON, *Per l'edizione del Ruzante classicista. Testo e lingua di Piovana e Vaccaria*, Padova, Cleup, 2010.
- SERIANNI 1988 = L. SERIANNI (con la collaborazione di A. CASTELVECCHI), *Gram-*

matica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni, forme, costrutti, Torino, UTET, 1991 (1988).

TEKAVČIĆ 1972 = P. TEKAVČIĆ, *Grammatica storica dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 1972.

VESCOVO 1985 = ANDREA CALMO, *Rodiana*, a cura di P. Vescovo, Padova, Antenore, 1985.

VESCOVO 1994 = ANDREA CALMO, *Il Travaglia*, a cura di P. Vescovo, Padova, Antenore, 1994.

ZORZI 1967 = RUZANTE, *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1967.

ABSTRACT *This essay deals with a syntactic phenomenon which proves to be very frequent in the rustic Paduan dialect of Ruzante and others «pavani» authors: the use of the definite article before names in contexts which usually, in the 16th century Italian language as well as in the modern one, require indefinite article. Observing these expressions, some syntactic and pragmatic constants are individualized. The analysis of these constants allows to develop an hypothesis which may explain the genesis of the phenomenon.*

Il riscatto geografico di Marco Polo

Toni Veneri

1 *Un aneddoto: il viaggio di Chaggi Memet*

Se si presta fede al narratore, l'umanista e geografo della Repubblica Giovanni Battista Ramusio, che rievoca l'episodio nella sua celebre raccolta di relazioni di viaggio, in una data non ben precisata attorno alla metà del XVI secolo si sarebbe svolta a Murano, durante una pausa dalle numerose incombenze politiche e burocratiche del segretario, una curiosa conversazione fra alcuni protagonisti dell'élite culturale veneziana e un ospite giunto in città da molto lontano, «un uomo persiano di molto bello ingegno e giudizio» (RAMUSIO 1978-1983 [*Dichiarazione d'alcuni luoghi ne' libri di messer Marco Polo, con l'istoria del reubarbaro*], III, p. 60). In tale circostanza Chaggi Memet (Hajji Mahommed), mercante originario della città di Tabas giunto a Venezia per commerciare il rabarbaro importato dalla regione cinese del Gansu, sulla cosiddetta strada della seta, suscita infatti l'interesse dei giganti che coinvolgono un interprete per raccogliere maggiori informazioni sia sulla natura della merce sia sulle sue aree di diffusione:

Questo adunche, essendo io andato quel giorno che ne ragionammo a desinare a Murano fuori di Venezia (e per uscire della città, per ciò che ero assai libero da' servigi della Republica, e per goderlo con nostro maggiore contento), avendo per sorte in mia compagnia l'eccellente architetto messer Michele San Michele di Verona e messer Tomaso Giunti, miei carissimi amici, doppo levato il mantile di tavola nel fine del desinare, per il mezo di messer Michele Mambré, uomo dottissimo nella lingua araba, persiana e turca, e persona di molto gentili costumi, il quale è per il suo valore oggidì interprete di questa illustrissima Signoria nella lingua turca, incominciò a dire così, e il Mambré interpretava. [RAMUSIO 1978-1983 (*Dichiarazione d'alcuni luoghi ne' libri di messer Marco Polo, con l'istoria del reubarbaro*), III, p. 61].

Inserita in una *Dichiarazione d'alcuni luoghi ne' libri di messer Marco Polo, con l'istoria del reubarbaro*, la testimonianza di questo incontro

costituisce uno degli apparati critici con cui Ramusio introduce uno dei pezzi forti della sua raccolta, quello che apre forse il più importante volume delle *Navigazioni et viaggi*, il secondo, dedicato all'Oriente, la cui laboriosa pubblicazione non a caso avverrà postuma nel 1559, in ritardo rispetto al terzo volume sul Nuovo Mondo pubblicato nel 1556. Apparentemente funzionale alla soddisfazione della curiosità erudita del lettore cinquecentesco del *Milione*, la *Dichiarazione* si giustifica con l'allusione poliana alla coltivazione del rabarbaro e si appoggia al racconto di Chaggi Memet per offrire una puntuale descrizione, corredata da una tavola illustrativa, delle caratteristiche e delle qualità terapeutiche della radice. L'osservazione del mercante persiano secondo cui il rabarbaro viene riservato dai cinesi principalmente al mercato estero, mentre in quelle regioni è soprattutto l'erba del *chiai catai* a essere gelosamente impiegata in medicina, fa inoltre sì che questo testo venga spesso considerato la prima trattazione della pianta del tè nella letteratura europea.¹ Ma come negli altri interventi attraverso i quali il compilatore introduce e commenta i materiali odeporeici pazientemente raccolti e pubblicati, l'interesse profondo di Ramusio è di ordine spaziale:

Quivi fatto un poco di pausa, e fattoli dimandare s'egli mi voleva dire altro del reubarbaro, e rispostomi non aver altro, essendo il giorno molto lungo ancora, e per non perdere quel resto della giornata che avanzava senza qualche altro piacere, come avevamo fatto fin allora, gli domandai che viaggio egli nel suo ritorno da Campion e Succuir avea fatto venendo a Constantinopoli, e se me lo avesse saputo raccontare. Risposemi per il Mambré nostro interprete che mi narrerebbe il tutto volentieri. [RAMUSIO 1978-1983 (*Dichiarazione d'alcuni luoghi ne' libri di messer Marco Polo, con l'istoria del reubarbaro*), III, pp. 64-65].

L'itinerario del viaggio di Chaggi Memet, ricostruito con cura da Ramusio in base alle giornate di cammino, è quello che snodandosi lungo le vie carovaniere dell'Asia continentale conduce dalle città cinesi di Campion e Succuir (le attuali Juquan e Zhangye nel Gansu) fino alle oasi di Camul (Hami) e Cascar (Shufu) nello Xinjiang, per poi dirigersi verso gli empori uzbeki di Bukhara e Samarcanda e raggiungere i mercati iraniani di Casibin (Qazvin) e Tauris (Tabriz). Ancora più schietto nell'interesse univoco per questi dati, Richard Hakluyt qualche decennio più tardi nelle sue celebri *Principall Navigations* (1598-1600) dell'intera *Dichiarazione* conserverà unicamente la successione delle città, facendone per la

1. Vedi MUSKIET 2008. Il mancato riferimento di Marco Polo al largo impiego della pianta del tè, comprovato all'epoca e nei luoghi visitati dal viaggiatore, è uno degli argomenti addotti da WOOD 1995, pp. 71-72, nella sua celebre messa in discussione della realizzazione effettiva del viaggio.

gioia degli studiosi dell'Ottocento un prospetto delle relative distanze,² al contrario di Samuel Purchas che nella sua raccolta del 1625 tradurrà e commenterà ampi passaggi del testo ramusiano (PURCHAS 1625, XI, pp. 469-474). Nondimeno è questa riuscita ricostruzione a dare maggiore soddisfazione a Ramusio:

Questo è quanto sottrassi da questo mercante persiano, e la relazione di tal viaggio mi fu tanto più grata quanto che riconobbi, con mio molto contento, li medesimi nomi di molte città e alcune provincie essere scritti nel primo libro del viaggio de messer Marco Polo, per causa del quale mi è parso in parte necessario doverla qui raccontare. [RAMUSIO 1978-1983 (*Dichiarazione d'alcuni luoghi ne' libri di messer Marco Polo, con l'istoria del reubarbaro*), III, p. 65].

Da un punto di vista generale il racconto di Chaggi Memet sembra la traccia occasionale di una «circolazione orale difficilmente dimostrabile ma sicuramente presente, legata alle conversazioni private» attraverso cui durante il Rinascimento l'immaginazione geografica europea ha non solo modificato i propri orizzonti scientifici, ma elaborato nuovi repertori discorsivi, «al punto da lasciare dietro di sé brani formalizzati» (CARDONA 1986, pp. 698-699). A ben vedere l'episodio riproduce però uno stragemma ricorrente nelle *Navigazioni*. Se si considera l'insistenza di Ramusio stesso sulla duplice fonte delle sue informazioni, tratte «e dai libri degli autori e dalle persone pratiche e informate» (RAMUSIO 1978-1983 [*Discorso di M. Gio. Battista Ramusio sopra varii viaggi per li quali sono state condotte fino a' tempi nostri le spezierie e altri nuovi che se potriano usare per condurle*], II, p. 971), il racconto di Chaggi Memet s'inscrive nella seconda categoria, il cui spettro è ben più ampio di quanto si possa pensare, abbracciando tanto la materia di dotti conversari ambientati negli scenari suggestivi delle ville venete, materia dialogica successivamente formalizzata nella stesura di veri e propri trattati scientifici,³ quanto di scambi epistolari con colleghi, che possono essere di natura puramente interlocutoria, e quindi semplicemente evocati nei *Discorsi* che scandiscono la raccolta, ma anche elegantemente confezionati per la pubblicazione in apposite sedi editoriali,⁴ quanto ancora, come in questo

2. HAKLUYT 1598-1600, I, pp. 467-468; il prospetto è stato fra gli altri ripubblicato in DELMAR MORGAN, COOTE 1886, pp. 106-107.

3. Può esserne un esempio il vero e proprio trattato sul Nilo in cui Ramusio organizza la materia di conversazioni e scambi epistolari con l'astronomo Girolamo Fracastoro (RAMUSIO 1978-1983 [*Discorso di messer Gio. Battista Ramusio sopra il crescer del fiume Nilo, allo eccellentissimo messer Ieronimo Fracastoro*], II, pp. 391-405; FRACASTORO 1550).

4. Ne sia un esempio soprattutto la corrispondenza epistolare fra Ramusio e Fracasto-

caso, di interviste registrate dalla viva voce di viaggiatori e capitani di vascello. Alla ricca varietà formale di questi materiali corrisponde la loro diversa funzione paratestuale nell'ambito delle *Navigazioni*: teorica nel primo caso, volta a commentare le implicazioni scientifiche delle scoperte illustrate dai viaggiatori; quasi prosopografica nel secondo, dove le lettere servono soprattutto a tratteggiare e valorizzare figure moderne di umanisti presi nel pieno della loro attività intellettuale; autenticante nel terzo caso, dove il testo orale viene acquisito per verificare e aggiornare il testo classico o medievale, come nell'episodio di Chaggi Memet. L'importanza di quest'ultima funzione è stata ben sottolineata da ALBERTAN-COPPOLA, GOMEZ-GÉRAUD 1990, pp. 63-64:

Ramusio met en œuvre une méthode souvent employée par les érudits de la Renaissance: les textes passent à l'épreuve de la confrontation avec des textes similaires. Toutefois, ce n'est pas dans les textes écrits que le collectionneur trouve le plus souvent de quoi autoriser les récits qu'il fait figurer dans ce compendium, mais auprès des voyageurs qui rapportent oralement leur expérience.

Così nel primo volume, sul mappamondo del conte Rimondo della Torre, il percorso seguito dal cartaginese Annone nel suo periplo africano viene indicato al segretario da «un gentil pilota portoghese di Villa di Condi, il cui nome per convenienti rispetti si tace» (RAMUSIO 1978-1983 [*Discorso sopra la navigazione di Annone cartaginese fatto per un pilota portoghese*], I, p. 554). Un analogo stratagemma di legittimazione, che getta una luce problematica sulle dinamiche di competizione in atto nella geografia fra dogma ed esperienza, fra autorità consolidate e testimonianze autoptiche, viene addirittura bellamente inventato per giustificare l'inserzione nelle *Navigazioni* di un marginale resoconto antico. L'attribuzione di veridicità, in questo caso della straordinaria navigazione del mercante greco Iambolo attraverso il mar Rosso fino all'isola di Sumatra, è infatti sostenuta da un altro gentiluomo portoghese che oltre ad aver lungamente soggiornato nelle Indie orientali «si diletta grandemente di cosmografia» (RAMUSIO 1978-1983 [*Discorso sopra la navigazione di Iambolo, mercante antichissimo*], I, p. 903). Quest'ultimo, quanto «l'anonimo di Caffi» che nella villa di Girolamo Fracastoro discu-

ro, ampiamente diffusa attraverso le edizioni, a cura del primo, delle opere del secondo (FRACASTORO 1555; ristampata nel 1574 e nel 1584) e le raccolte di lettere pubblicate da ATANAGI 1556, e successivamente da Girolamo Ruscelli e Tommaso Porcacchi. L'argomento centrale (le qualità terapeutiche del rabarbaro) della lettera indirizzata da Fracastoro a Ramusio il 18 maggio, presumibilmente del 1549 (pp. 768-774) suggerisce la possibilità che l'incontro con Chaggi Memet si sia svolto verso la metà del secolo. Sulle diverse edizioni della raccolta vedi MUTINI 1962.

te con l'ospite e Ramusio sui traffici delle spezie in levante, piegandosi sul mappamondo dell'astronomo e stilando l'elenco delle zone ancora vergini del globo sulle quali l'attenzione dei principi dovrebbe dirigersi (RAMUSIO 1978-1983 [*Discorso di M. Gio. Battista Ramusio sopra varii viaggi per li quali sono state condotte fino a' tempi nostri le spezierie e altri nuovi che se potriano usare per condurle*], II, pp. 967-990), sono entrambi da considerarsi ragionevolmente *personae* fittizie, dietro le quali si celerebbe una sorta di *alter ego* del raccoglitore.

La veridicità o meno delle osservazioni e dell'itinerario di Chaggi Memet, come d'altronde la sua esistenza stessa, più che plausibili, non tolgono in alcun modo valore alla figura del mercante, la cui apparizione nel discorso ramusiano risponde a un intento ben preciso, quello di autenticazione del racconto poliano. Essa appare in un contesto narrativo la cui costruzione retorica non lascia alcun elemento al caso e che per forza di cose esige manipolazioni che un intento testimoniale difficilmente consentirebbe. Ramusio, sovrapponendo la propria voce a quella di Chaggi Memet, domina interamente il discorso, di modo che nessuna discrepanza può emergere, nessuno di quegli incidenti occorsi per esempio nel confronto, avvenuto una ventina d'anni prima, con il falso messia David Reubeni, laddove l'immaginazione geografica «medievale» dello stravagante viaggiatore mal si componeva con l'indagine scientifica «moderna» condotta dal segretario incaricato di interrogarlo.⁵ Quello che ne risulta è dunque una descrizione degli spazi, ridotta ai minimi termini dell'identificazione, che nulla dice né dei luoghi materialmente visitati dal mercante persiano (perché non c'è racconto), né del mondo, ovvero della configurazione o ordine spaziale in cui egli li dispone (perché la descrizione è indiretta). L'aneddoto - inteso in senso neostoricista⁶ - di David inscenava lo scontro fra due modalità antagoniste di descrizione dell'Oriente, fra due ordini spaziali in conflitto - lo *spazio* omogeneo quantitativo della modernità e il *mondo* medievale, costruito attorno a contrapposizioni fra luoghi qualitativamente eletti, secondo la terminologia suggerita da Franco Farinelli (2003, p. 11). Questo scontro in cui irrompeva la materialità del luogo come sede di tale conflitto (i riferimenti al Nilo, a Venezia), sembra a prima vista molto più interessante di quello felicemente consensuale di Chaggi Memet, in cui lo spazio

5. Una discrepanza che è possibile valutare perché dell'episodio disponiamo non di una meditata rielaborazione ramusiana, bensì di un riassunto, per opera di Marin Sanudo, del verbale esposto in Senato nel novembre del 1530 (RAMUSIO G.B. 1530).

6. «The anecdote produces the effect of the real, the occurrence of contingency, by establishing an event as an event within and yet without the framing context of historical successivity» (FINEMAN 1989, p. 61).

ramusiano può dispiegarsi incontrastato. Ma l'apparenza è ingannevole, perché le poste in gioco sono molto differenti. L'asciutta prosa del verbale, funzionale alla sua autonomia documentaria, rappresenta un atto di spazializzazione che si ripiega su se stesso: malgrado le gravi conseguenze per il viaggiatore (l'espulsione dalla città), la veridizione delle informazioni geografiche per Ramusio si esaurisce lì in una tautologia, in una benvenuta ma non necessaria ridondanza cartografica.⁷ L'episodio di Chaggi Memet ha la ben altra funzione di offrire pubblicamente un atto di spazializzazione esemplare, paradigmatico, proiettato nel futuro e perciò investito di una portata politica decisamente maggiore.

2 *La rivendicazione di un primato*

Il contesto ideologico che spiega l'esultanza di Ramusio di fronte a una conferma autoptica dell'attendibilità del racconto di Marco Polo è dunque quello di una rilettura cinquecentesca del *Milione* alla luce di nuove conoscenze cartografiche, con il preciso intento di legittimarne l'autorità scientifica quale trattato geografico sull'Asia. Sulla fortunata tradizione del testo peserebbe infatti un'ipoteca narrativa, dovuta a letture romanzesche maturate negli ambienti cortigiani tardo medievali, ragione di discredito che Ramusio denuncia innanzitutto nei suoi effetti di corruzione testuale. Il progetto di riscatto scientifico è esplicitamente annunciato nella prefazione al testo:

E veramente è cosa meravigliosa a considerare la grandezza del viaggio che fecero prima il padre e zio d'esso messer Marco fino alla corte del gran Cane imperatore de' Tartari, di continuo camminando verso greco levante, e dappoi tutti tre nel ritorno, nei mari orientali e dell'Indie. E oltra di questo, come il predetto gentiluomo sapesse così ordinatamente descrivere ciò che vidde, essendo pochi uomini di quella sua età intelligenti di cotal dottrina, ed egli allevato tanto tempo appresso quella rozza nazione de' Tartari, senza alcuna accomodata maniera di scrivere. Il libro del quale, per causa de infinite scorrezioni ed errori, è stato

7. Con il termine «spazializzazione» si intende qui la rielaborazione di dati forniti dalla tradizione e l'acquisizione di nuove informazioni all'interno di un ordine spaziale quantitativo - omogeneo, misurabile, frammentabile, fondato sulla coesistenza di posizioni individuabili tramite coordinate geografiche e sulla possibilità di un movimento astratto che sembra liberarsi dalla presenza materiale del corpo. Lo spazio rinascimentale rappresenta in questo senso un cambio di paradigma scientifico rispetto all'ordine qualitativo del mondo medievale - disomogeneo, gerarchico, attraversato da fratture incommensurabili, costruito su opposizioni fra luoghi densi di valore, collegati a loro volta da movimenti carichi di materia e significato. Il termine «veridizione» va invece inteso, in senso foucaultiano, più che come operazione volta all'accertamento o alla scoperta della verità, come applicazione di un determinato «*jeu de vérité*», di regole formali che in un determinato ambito del sapere permettono di distinguere fra discorsi veri e discorsi falsi (vedi FOUCAULT 1984).

molte decine d'anni riputato favola, e che i nomi delle città e provincie fussero tutte fizioni e immaginazioni senza fondamento alcuno, e per dir meglio sogni. Ma da cento anni in qua si è cominciato, da quelli che han praticato nella Persia, pur a riconoscere la provincia del Cataio; poi la navigazione de' Portoghesi, oltra l'Aurea Chersoneso, verso greco han scoperto prima molte città e provincie dell'India e molte isole, con i medesimi nomi che'l detto autor gli chiama [...] Or, veduto che tante particolarità al tempo nostro di quella parte del mondo si scuoprono della qual ha scritto il predetto messer Marco, cosa ragionevole ho giudicato di far venir in luce il suo libro, col mezo di diversi esemplari scritti già più di dugento anni, a mio giudizio perfettamente corretto e di gran lunga molto più fidele di quello che fin ora si è letto, acciò ch'il mondo non perdesse quel frutto che da tanta diligenza e industria intorno così onorata scienza si può raccogliere, per la cognizione che si piglia della parte verso greco levante, posta dagli antichi scrittori per terra incognita. E benché in questo libro siano scritte molte cose che pareno fabulose e incredibili, non si deve però prestargli minor fede nell'altre ch'egli narra, che sono vere, né imputargli per così grande errore, perciocché riferisce quello che gli veniva detto. [RAMUSIO 1978-1983 (*Di messer Gio. Battista Ramusio prefazione sopra il principio del libro del magnifico messer Marco Polo*), pp. 22-23].

Enfatizzandone il contenuto descrittivo a scapito di quello narrativo, il trattamento che Ramusio riserva ai viaggi di Marco Polo diventa esempio paradigmatico della spazializzazione rinascimentale non solo dell'Oriente, ma di tutto il mondo, dal momento che nel contesto generale delle *Navigazioni* si ritrova a svolgere un'ulteriore e più ampia funzione ideologica di promozione «nazionale». All'interno della vasta operazione editoriale il prestigio di questa riscoperta è apprezzabile a più livelli: nell'impegno filologico senza eguali dedicato a ristabilire la lezione originaria del testo; nella posizione di apertura del secondo volume, pensato come celebrazione della conoscenza veneziana dell'Oriente; nel continuo richiamo, in altre sezioni dell'opera, all'impresa di Marco Polo, come termine di paragone ma anche come esempio storico e fonte di ispirazione diretta nella progettazione e realizzazione di altri viaggi e imprese. Nel primo caso Ramusio non si limita ad adeguare linguisticamente la prosa delle redazioni venete a sua disposizione, ma procede ad accurate integrazioni sulla base di fonti latine scovate in biblioteche private, arrivando a confezionare la più ricca versione del testo poliano, per quanto oramai giudicata inattendibile dagli studi filologici più recenti.⁸ Nel secondo caso la relazione apre una sezione

8. Ramusio collaziona il testo latino, opera del bolognese Francesco Pipino, presente nel *Novus orbis terrarum* di Johannes Huttich (Basilea, 1532) con ben quattro versioni manoscritte, di cui due latine, fonti di ottimo livello, e due venete piene invece di tagli e fraintendimenti. La complessa lezione ramusiana tuttavia costituisce un *unicum* in quanto

asiatica composta unicamente da testi veneziani, o vicini a Marco Polo, i cui autori vengono a formare una sorta di galleria municipale di viaggiatori-ambasciatori: la storia trecentesca dei Tartari dell'armeno Hayton, inclusa perché aderente alle indicazioni poliane, e quindi utile ad avvalorarne le informazioni,⁹ le relazioni quattrocentesche degli ambasciatori veneti in Persia Giovanni Maria Angiolello, Giosafat Barbaro e Ambrogio Contarini, assieme al viaggio di un anonimo mercante veneziano agli inizi del Cinquecento.¹⁰ Infine nel terzo caso l'appropriazione veneziana dell'Oriente, di cui Marco Polo diventa qui figura emblematica, acquista nei *Discorsi* di Ramusio significato storico di esempio da rapportare alle altre grandi imprese nazionali di scoperta e conquista, come l'esplorazione portoghese dell'Africa e dell'India, cui è dedicato il primo volume delle *Navigazioni*, e la saga spagnola nel Nuovo Mondo ripercorsa nel terzo volume.¹¹ Introducendo infatti il viaggio in India del fiorentino Andrea Corsali, Ramusio insiste sulle responsabilità letterarie di Venezia nei grandi progetti marittimi della Corona portoghese, ricordando l'episodio del 1428 in cui il Senato veneto aveva donato il libro di Marco Polo all'infante Pedro.¹² Inoltre della relazione che Poggio

raccoglie un ramo della tradizione quasi totalmente perduto, e quindi, malgrado elimini le annotazioni edificanti della versione latina, è rimasta fino al secolo scorso il più ricco dei testi poliani (vedi CRITCHLEY 1992, pp. 157-165). Per una puntuale disamina filologica delle operazioni condotte da Ramusio sul testo poliano vedi il recente volume *Giovanni Battista Ramusio «editor» del «Milione»* 2011.

9. «Or essendomi venuta alle mani quest'istoria scritta già più di 150 anni in un libro vecchio, ho voluto d'essa pigliar solamente quella parte nella qual si parla de' Tartari, giudicandola esser conforme a quanto è narrato nel libro del detto messer Marco, e il resto lasciar come cosa molto longa e lontana dalla presente materia» (RAMUSIO 1978-1983 [*Di messer Gio. Battista Ramusio discorso sopra il libro del signor Hayton Armeno*], III, p. 304).

10. ANGIOLELLO 1559; ANONIMO 1559; BARBARO 1559; CONTARINI 1559.

11. Senza contare che anche alle imprese marittime inglesi e francesi Ramusio trova un antecedente veneziano, infatti dell'Atlantico settentrionale «ebbe cognizion grande il signor Sebastian Gabotto [Caboto] nostro veneziano» (RAMUSIO 1978-1983 [*Discorso sopra la terra ferma dell'Indie occidentali dette del Lavorador, de los Bacchalaos e della Nuova Francia*], VI, p. 878).

12. «Essendo [il re don Giovanni] di sublime ingegno e non pensando mai ad altro se non come potesse far navigar le sue caravelle nell'India Orientale, deliberò mandar per terra suoi messi a scoprir le marine dell'Etiopia, Arabia e India, della immensa grandezza e ricchezza della qual era molto ben informato e da diverse persone che vi erano state e da molti libri degli antichi, e massimamente da quello del magnifico messer Marco Polo, gentiluomo veneziano, il qual fu portato in Lisbona dall'illustre infante don Pietro, quando egli fu nella città di Venezia: e dicono l'istorie portoghesi che gli fu donato per un singular presente e che 'l detto libro, dappoi tradotto nella loro lingua, fu gran causa che tutti quelli serenissimi re s'infiammassero a voler scoprir l'India orientale, e sopra tutti il re don Gio-

Bracciolini a metà Quattrocento aveva steso dei viaggi del chioffiotto Nicolò de' Conti nel Sud-Est asiatico, la cui circolazione latina doveva dopo un secolo evidentemente essersi esaurita in Italia, una traduzione portoghese era stata spedita a Ramusio proprio da Lisbona. La traduzione di Valentim Fernandes del 1502 non poteva servire meglio gli scopi patriottici di Ramusio: facendo di Nicolò il diretto successore di Marco Polo, avvalorava un'ideale di Venezia come guida e maestra, che il segretario poteva usare nei termini della rivendicazione di una sorta di paternità marciata sulle iniziative portoghesi.¹³ Quanto all'impresa colombiana, volta a raggiungere i tetti dorati di Cipangu, è luogo comune della storiografia delle scoperte che fra i suoi ispiratori vi fosse il libro di Marco, una cui copia latina è sopravvissuta con le annotazioni del navigatore stesso. Il viaggio del genovese Cristoforo Colombo - «uomo il quale ha fatto nascer al mondo un altro mondo» (RAMUSIO 1978-1983 [*Discorso di messer Gio. Battista Ramusio sopra il terzo volume delle Navigazioni e viaggi nella parte del mondo nuovo*], v, p. 15) - che allo stesso modo Ramusio si premura di sgombrare da maldicenze e accuse di plagio, sembra allora contendere alla circumnavigazione magellanica, «una delle più grandi e maravigliose cose che si siano intese a' tempi nostri» (RAMUSIO 1978-1983 [*Discorso sopra il viaggio fatto dagli Spagnuoli intorno al mondo*], II, p. 837), il podio rinascimentale delle *Navigazioni*. Ma se la memoria di quest'ultima impresa è affidata al vicentino Antonio

vanni» (RAMUSIO 1978-1983 [*Discorso sopra la prima e seconda lettera di Andrea Corsali fiorentino*], II, pp. 14-15).

13. «Questa scrittura dopo molti anni pervenne a notizia del serenissimo don Emanuel primo di questo nome, re di Portogallo, e fu del 1500, in questo modo: che sapendosi da ogniuno che sua Maestà non pensava mai ad altro se non come potesse far penetrare le sue caravelle per tutte l'Indie orientali, le fu fatto intendere che questo viaggio di Nicolò di Conti daria gran luce e cognizione ai suoi capitani e piloti, e però di suo ordine fu tradotto di lingua latina nella portoghese, per un Valentino Fernandes, il quale nel suo proemio, dedicato a sua Maestà, tra l'altre parole dice queste: "Io mi son mosso a tradur questo viaggio di Nicolò veneziano acciò che si legga appresso di quello di Marco Polo, conoscendo l' grandissimo servizio che ne risulterà a Vostra Maestà, ammonendo e avisando li sudditi suoi delle cose dell'Indie [...] e appresso per aggiugnere un testimonio al libro di Marco Polo, il qual andò al tempo di papa Gregorio X nelle parti orientali, fra 'l vento greco e levante, e questo Nicolò dipoi al tempo di papa Eugenio III per la parte di mezzodi penetrò a quella volta, e trovò le medesime terre descritte dal detto Marco Polo. E questa è stata la principal cagione d'avermi fatto pigliar la fatica di questa traduzione per ordine suo". Da queste parole si comprende di quanto momento e credito fossero i viaggi di questi duoi Veneziani appresso quel serenissimo re, e veramente è cosa maravigliosa a considerar l'isole e i paesi scritti nel libro del prefato messer Marco Polo, che fu già 250 anni, e ch'al presente siano stati ritrovati dai piloti portoghesi, come l'isola di Sumatra, Giava maggiore e minore, Zeilam, il paese di Malabar e Dely e molti altri, delli quali anticamente in libro alcuno, né greco né latino, non era fatta menzione» (RAMUSIO 1978-1983 [*Discorso sopra il viaggio di Nicolò di Conti veneziano*], II, p. 786).

Pigafetta che, per quanto al servizio dei monarchi spagnoli, conclude una parabola portoghese apertasi con i viaggi del veneziano Alvise Da Mosto, e quindi già posta da Ramusio sotto il segno di San Marco, allora rimane da risolvere un ulteriore contenzioso tutto italiano. Nell'illimitato spettro diacronico delle *Navigazioni* rimane infatti da decidere quale sia stato il più grande viaggio di sempre, una gara finale che si riduce a due contendenti, al punto che Ramusio spende molte righe per stabilire, fra il viaggio di Marco Polo e quello di Cristoforo Colombo, «qual di questi due sia più meraviglioso». Sono le difficoltà materiali e l'asprezza di un cammino ancora poco battuto, rispetto a una rotta oramai affollatissima, ma soprattutto una certa «affezione della patria» (RAMUSIO 1978-1983 [*Di messer Giovambattista Ramusio prefazione sopra il principio del libro del magnifico messer Marco Polo*], III, p. 23) a risolvere prevedibilmente il giudizio a favore del primo.

Il viaggio di Colombo svolge un'ulteriore funzione di legittimazione del testo poliano: sono proprio le incredibili montagne d'oro e d'argento, gli alberi e i frutti meravigliosi dipinti dal genovese a dimostrare, assieme alle scritture degli antichi, quanto le accuse di favolosità e invenzione rivolte al veneziano fossero frutto di sospettosa ignoranza e prive di fondamento scientifico. Lo stesso impressionistico discrimine fra verità e fantasia che ha trasformato le straordinarie e incredibili descrizioni dell'Oriente di Marco in una meravigliosa materia romanzesca dovrebbe infatti, dice Ramusio, destituire di veridicità molta parte del sapere antico e moderno. L'unica tutela contro questi fallaci pregiudizi, il parametro per giudicare l'attendibilità delle descrizioni dei viaggiatori, è per il segretario la certezza matematica, che garantisce a Tolomeo il primato su Aristotele, Polibio, Strabone, Agrippa o Iuba. La missione che si assume Ramusio di ristabilire la reputazione del concittadino, soprattutto riguardo alla conoscenza di grandi distese continentali per le quali non sono disponibili aggiornate tavole astronomiche, può procedere solo grazie alla ricerca e alla comparazione di dati quantitativi. Qui entra in gioco strategicamente la testimonianza di Chaggi Memet, cui non a caso segue direttamente una tavola di longitudini e latitudini relative ai luoghi descritti o visitati da Marco Polo, desunte dall'opera del geografo arabo medievale Abu 'l-Fida' Isma'il,¹⁴ qualche pagina prima elogiata al punto che il passo susciterà, in pieno Seicento, il vivo interesse di Jacques Gaffarel, studioso francese di astrologia nonché ebraista di fama inviato a Venezia in ricognizione bibliografica dal cardinale di Richelieu,

14. La *Tavola dei paesi (Taqwim al-buldan)*, compendio trecentesco di Tolomeo e di diversi geografi arabi, la cui traduzione usata da Ramusio potrebbe essere opera dello zio Girolamo, vissuto a Damasco e già traduttore di Avicenna.

al quale dedicherà nel 1634 una riedizione del *De Bello Constantinopolitano* di Paolo Ramusio.¹⁵

3 *Un monumento cartografico: Fra Mauro*

La presenza della cartografia nell'aneddoto in questione non è però soltanto paratestuale e l'ambientazione muranese, apparentemente incidentale, è frutto di una scelta ben precisa del commentatore. Avviandosi alla conclusione della sua *Dichiarazione*, Ramusio pensando al libro di Marco è assalito da un ricordo di gioventù:

Resta ch'io dica ancora in generale alquante cose sopra questo libro, ch'io già essendo giovane udi' più volte dire dal molto dotto e reverendo don Paolo Orlandino di Firenze, eccellente cosmografo e molto mio amico, che era priore del monasterio di Santo Michele di Murano a canto Venezia, dell'ordine de Camaldoli, che mi narrava averle intese da altri frati vecchi pur del suo monasterio. E questo è come quel bel mappamondo antico miniato in carta pecora, e che oggidi ancor in un grande armario si vede a canto il lor coro in chiesa, la prima volta fu per uno loro converso del monasterio, quale si diletta della cognizione di cosmografia, diligentemente tratto e copiato da una bellissima e molto vecchia carta marina e da un mappamondo, che già furono portati dal Cataio per il magnifico messer Marco Polo e suo padre; il quale, così come andava per le provincie d'ordine del gran Can, così aggiugneva e notava sopra le sue carte le città e luoghi che egli ritrovava, come vi è sopra descritto. Ma per ignoranza d'un altro che dopo lui lo dipinse e fornì, aggiugnendovi la descrizione d'uomini e animali di più sorti e altre sciocchezze, vi furono aggiunte tante cose più moderne e alquanto ridicolose, che appresso gli uomini di giudizio quasi per molti anni perse tutta la sua autorità. Ma poi che non molti anni sono per le persone giudiciose s'è incominciato a leggere e considerare alquanto più diligentemente questo presente libro di messer Marco Polo che fin ora non si avea fatto, e confrontare quello ch'egli scrive con la pittura di lui, immediate si è venuto a conoscere che 'l detto mappamondo fu senza alcuno dubbio cavato da quello di messer Marco Polo, e incominciato secondo quello con molto giuste misure e bellissimo ordine: onde fin al presente giorno è dappoi continuamente stato in tanta venerazione e precio appresso tutta questa città, e coloro massime che si diletta delle cose di cosmografia, che non è mai giorno che d'alcuno non sia con molto piacere veduto e considerato, e fra gli altri miracoli di questa divina

15. «Sequitur pariter nonnullas (ut vocant) relationes, tunc temporis recepta, quarum aliquas sane curiosas, tibi quamprimum edendas destinamus, ut et Geographiam illam Arabicam Principis Syrij Abilfadae Ismaelis, quam ex Rhamnusij Heraedibus mihi comparavi, quamque secum ex Aphrica alterius nominis, non tamen cognominis, Io: Baptista Rhamnusius, secum Venetias attulerat; de quo sic ille in Praefatione Voluminis Secundi Navigationum, ad commendationem eiuscemodi tam admirandi principis, qui plane immortalitate dignum opus illud dua lingua, in lucem edidit geographicum» (RAMUSIO P. 1604, p. VII).

città, nell'andare de' forestieri a vedere i lavori di vetro a Murano, non sia per bella e rara cosa mostrato. E ancor che quivi si veggino molte cose essere fatte alquanto confusamente e senza ordine, grado o misura (il che si deve attribuire a colui che 'l dipinse e fornì), vi si comprendono per ciò di molto belle e degne particolarità, non sapute ancora né conosciute meno dagli antichi: come che verso l'antartico, ove Tolomeo e tutti gli altri cosmografi mettono terra incognita senza mare, in questo di San Michele di Murano già tanti anni fatto si vede che 'l mare circonda l'Africa e che vi si può navigare verso ponente, il che al tempo di messer Marco si sapeva, ancor che a quel capo non vi sia posto nome alcuno, qual fu per Portughesi poi a' nostri tempi l'anno 1500 chiamato di Buona Speranza. [RAMUSIO 1978-1983 (*Dichiarazione d'alcuni luoghi ne' libri di messer Marco Polo, con l'istoria del reubarbaro*), III, pp. 69-70].

Il mappamondo di Fra Mauro fornisce il preciso correlato cartografico al discorso di Ramusio su Marco Polo: nella ricostruzione del segretario, una mappa originariamente compilata sulla base di fonti attendibili e rigorose (un mappamondo portato addirittura dal viaggiatore stesso), gradualmente popolatasi nel tempo di figure meravigliose, riferimenti mitici e annotazioni incongrue (FALCHETTA 2007). Oltre a rafforzare il progetto di riabilitazione scientifica, questo richiamo insistito di Ramusio, che con la sua opera vuole sancire l'uscita della geografia dal tolemaismo, ha una triplice funzione. In primo luogo presenta orgogliosamente il mappamondo di Fra Mauro come prodotto elevato di una tradizione veneziana di studi geografici, patrocinata dallo Stato (è una commissione del Senato), facendo della chiesa muranese di San Michele una meta di pellegrinaggio per chi si diletta di cosmografia ma anche per un più ampio pubblico colto. In secondo luogo attira l'attenzione sul fondamentale contributo poliano alla cartografia moderna: l'ultimo dei grandi e tradizionali mappamondi quattrocenteschi, incorporando la geografia del *Milione* e dichiarando la propria adesione ai precetti tolemaici, prefigura infatti gli inaspettati esiti cosmografici dell'incontro fra il libro di Marco e l'opera di Tolomeo.¹⁶ Già le ventisette carte geografiche di Marino di Tiro che corredevano la *Geographia* di Tolomeo¹⁷ e che erano giunte in Europa a fine Trecento da Bisanzio, minacciata dall'invasione ottomana, avevano provocato effetti contrastanti. Da un lato la vecchia ipotesi della cultura classica tendeva a estromettere dalla figura generale del mondo i prodotti dell'arte nautica, dall'altro però l'Asia di Marco Polo (che nelle *mappaemundi* era stata rozzamente affiancata a quella

16. Per una lettura generale di questo contributo si vedano: LAGO 2006; LARNER 2001. Per il trattamento delle informazioni poliane da parte di Fra Mauro vedi BURGIO 2009.

17. Di Tolomeo prima era nota solo la cosmogonia, l'*Almagestum*.

tolemaica) vi aveva trovato una collocazione sbalorditiva, invadendo il secondo emisfero. Il globo terrestre che Martin Behaim aveva pubblicato a Norimberga in quel fatidico 1492 (e che Colombo non vide mai) documentava questo importante scardinamento della cosmogonia cattolica, trascrivendo un'ipotesi senza la quale l'impresa del navigatore genovese, l'attraversamento del mar Oceano, non avrebbe probabilmente mai avuto luogo. A contribuire così alla nascita del planisfero di Fra Mauro era stata l'applicazione del nuovo dogma tolemaico (che fissa per molto tempo l'Italia in posizione orizzontale) alle informazioni di un mercante veneziano del tardo Medioevo, la cui avventura era ormai diventata leggenda. In terzo luogo il richiamo di Ramusio porta alla luce il nesso fra pratica e teoria messo in atto dalla cartografia moderna, indispensabile strumento per i progetti politici dei principi e le iniziative private dei mercanti. Lo sguardo del segretario rilegge il mappamondo in base alla recenti scoperte, individuandone elementi strategici e avvalorandone il contenuto descrittivo: sulla superficie settentrionale il mare non vi appare congelato come usano scrivere gli altri cartografi, le spedizioni inglesi a nordest confermano che esso è navigabile e se esse verranno protratte fino al Catai, questa rotta provocherà «grandissima mutazione e rivolgimento nelle cose di questa nostra parte del mondo» (RAMUSIO 1978-1983 [*Dichiarazione d'alcuni luoghi ne' libri di messer Marco Polo, con l'istoria del reubarbaro*], III, p. 70). Allo stesso modo l'Africa vi figura interamente circondata dal mare, ben prima che le navigazioni portoghesi vi insediassero il proprio impero mercantile offrendo ai geografi un tracciato costiero minuziosamente delineato.

La versione celebrativa di Ramusio appare oggi il frutto di un diplomatico compromesso fra intenti propagandistici ed esigenze di revisione critica della storia della cartografia precedente. L'ambiguità cosmografica del mappamondo di Fra Mauro, ancora oggi fonte di ispirazione letteraria,¹⁸ rimane attuale: a fronte di chi vi riconosce «la prima grande carta della nuova tradizione» (BARBER 2001, p. 75) altri parla di conoscenze geografiche

ancora vaghe, confuse, circondate da mistero e [in cui] la realtà cede di molto alla fantasia, all'immaginazione, al mito [...] schematiche ed infantili rappresentazioni geografiche medievali [...] esempi emblematici di come ancora a metà del Quattrocento l'uomo rinascimentale non abbia ancora chiara la percezione

18. Risale al 1996 il fortunato libro di COWAN 1996. L'opera, che reinventa letterariamente la figura del frate a metà Cinquecento (un secolo dopo la sua effettiva attività) per confrontarne l'ambizione enciclopedica con le drammatizzazioni prodotte dalle nuove scoperte, si basa però da un punto di vista storico-cartografico su di un fondamentale e voluto anacronismo.

di sé stesso e del mondo in cui si trova a vivere, in un indistinto miscuglio di elementi classici, biblici, medievali e di realtà commerciali e nautiche. [MILANO 2001, pp. 65-66].

In realtà il mappamondo di Fra Mauro rappresenta una delicata congiuntura fra le tre principali tradizioni della cartografia quattrocentesca (biblica, marittima, tolemaica; vedi CATTANEO 2010). La scelta ramusiana di insistere strategicamente solo sulle ultime due, perché coordinate da un principio quantitativo, fa sì che la sofisticata iconografia religiosa (il giardino dell'Eden sembra sia stato dipinto da Leonardo Bellini) venga tacitamente rigettata quale insensata e anacronistica sovrapposizione, mentre il contributo poliano venga valorizzato per il suo contenuto descrittivo più che narrativo. Se la squalifica delle utopie religiose è solidale a quella riscontrata nell'incontro con David, in questo caso non è con il racconto dei luoghi visitati da Chaggi Memet che lo spazio di Ramusio entra in conflitto, ma con una tradizione letteraria (quella del *Milione*) e cartografica (quella delle *mappaemundi* medievali) che sbilanciandosi sull'istanza narrativa eludevano i parametri quantitativi della geografia tolemaica. Rovesciando il senso comune, Ramusio riesce qui a spazializzare in un sol colpo sia uno dei più celebri testi della letteratura di viaggio sull'Oriente sia uno degli esempi più alti della cartografia tardo medievale: laddove, per il loro radicamento in un mondo fatto di luoghi contrapposti, sarebbe stato più facile squalificarli, riesce con un *tour de force* (e qualche sotterfugio) a farne i precursori della lettura spaziale dell'Asia.

4 *Un'attualità cartografica: l'«Asia» di Gastaldi*

La spazializzazione del *Milione* condotta da Ramusio non si limita alle dichiarazioni introduttive, ai paratesti numerici o alle modifiche apportate al testo stesso in funzione di una ricognizione cartografica delle località descritte, ma dà luogo a una corrispondente mappatura vera e propria. A compilare un secolo dopo Fra Mauro una carta dell'Asia largamente basata sulle informazioni fornite dalla versione ramusiana di Marco Polo è il piemontese Giacomo Gastaldi, considerato il più grande cartografo italiano del Cinquecento, attivo principalmente al servizio della Repubblica di Venezia, dove già nel 1548 aveva pubblicato una versione aggiornata della *Geographia* di Tolomeo. Fra il 1550 e il 1556 Gastaldi aveva realizzato le carte geografiche accluse al primo volume (dedicato all'Africa e all'Asia meridionale) e al terzo volume (America)¹⁹

19. KARROW JR. 1993, pp. 226-230; i numeri di riferimento delle mappe sono rispettivamente 30/72-75 e 30/78-83.

delle *Navigazioni* di Ramusio, che le presentava, in un passo che verrà significativamente omesso nell'edizione del 1606 (quando l'opera si è ormai monumentalizzata) solo come assaggio di una produzione cartografica in continuo progresso e di là da venire, che avrebbe presto esaurito i desideri dei lettori più curiosi.²⁰ Il secondo volume, contenente il testo ramusiano dei viaggi di Marco Polo, pubblicato in ritardo nel 1559, era invece rimasto sprovvisto di corredo cartografico. Tuttavia a Gastaldi e Ramusio già nel 1553 era stata commissionata l'ideazione e la realizzazione di un ciclo murale cartografico che illustrasse a Palazzo Ducale le imprese di diversi viaggiatori, fra cui Marco Polo (KARROW JR 1993, pp. 226-227 [30/71]), del quale però poco si può dire oggi a causa del rifacimento della Sala delle Mappe o dello Scudo avvenuto nel 1762 per opera di Francesco Grisellini e Giustino Menescardi.²¹ Fra il 1559 e il 1561 il piemontese riutilizza la struttura in tre sezioni adottata per le carte ramusiane del 1550 e il lavoro eseguito a Palazzo Ducale per la compilazione di una mappa dell'Asia in tre parti, in seguito ampiamente ripubblicata da altri editori (KARROW JR 1993, pp. 232-2 [30/85] e 238-240 [30/91-2]). Il *Disegno della Terza Parte dell'Asia*, pubblicato finalmente a Venezia nel 1561 da Fabio Licinio, porta a compimento il progetto ramusiano di lunga gestazione pensato per offrire a un più largo pubblico una mappa che incorporasse secondo le tecnologie spaziali più avanzate le indicazioni geografiche fornite da Marco Polo (KARROW JR 1993, p. 239 [30/92]). Se però il contributo poliano si limitasse a incrementare la toponimia o la morfologia asiatica rimarrebbe praticamente invisibile e la carta non potrebbe inserirsi come desiderato in un programma nazionale di celebrazione del viaggiatore quale mediatore europeo con l'Oriente. La soluzione adottata da Gastaldi per scongiurare questo rischio si rivela estremamente coerente con le metodologie spazializzanti di Ramusio: negli spazi disponibili della carta il compilatore inserisce descrittori che sono chiaramente riconducibili al resoconto del viaggiatore veneziano ma che in nessun modo ne portano alla luce esplicitamente l'esperienza

20. «Ora queste tavole delle parti di questo mondo si danno fuori, tali quali elle sono [...] per dare al presente una caparra, o vogliam piuttosto dire stimolo a quelli che verranno di far che in quello che noi non abbiamo avuto finora eglino più copiosamente suplischino [...] E quelli che forse non sanno che le prime tavole che furono mai fatte di cosmografia non furono così perfette e giuste come quelle che dappoi uscirono, leggghino Tolomeo, che disputa molto copiosamente contra Marino tirio matematico, il quale avea date fuori molte tavole di geografia piene d'errori, le quali poi esso Tolomeo va più commodamente racconciando nelle sue proprie. Questo istesso speriamo che abbia a divenire un giorno di queste nostre» (RAMUSIO 1978-1983 [*Discorso di messer Gio. Battista Ramusio sopra il terzo volume delle Navigazioni e viaggi nella parte del mondo nuovo*], v, pp. 16n-17n).

21. In proposito vedi FRANZOI 1982, pp. 2-8; GALLO 1943; WALTER 1994.

personale, la storia, aggiungendo invece elementi puramente descrittivi che però non possono non evocare il *Milione*: «qui vi sono serpe grandissime», «qui si ritrovano lions ferocissimi», «qui si spendano i corali per dinari», «qui nasce il vero riobarbaro» (a Succuir, come conferma Chaggi Memet) e così via (GASTALDI 1561). La scelta, nella terminologia proposta da Michel de Certeau,²² è quella di privilegiare gli indicatori di carta agli indicatori di percorso anche nell’inserimento di questi descrittivi che, ormai in via di estinzione nella cartografia moderna, dove sopravvivono continuano a riagganciarsi alla pratica del viaggio (nelle mappe delle *Navigazioni* le celebri navi con l’indicazione «vado alle Moluche», «vado a Calicut»; GASTALDI 1554 – vedi KARROW JR 1993, p. 227 [30/74]). L’esempio visivamente più schietto di questo procedimento è la lunga frase che occupa la vuota distesa dei deserti di Lop e Camul: «in questi diserti si ritrovano alcuni spiriti i quali fanno diversi ingani alli viandanti acio che si perdino nel deserto» (GASTALDI 1561).²³ La menzione della presenza notturna di spiriti nel deserto del Gobi, che fanno perdere il cammino alle carovane, è un passo ben noto del *Milione*, così reso da Ramusio:

Dicono per cosa manifesta che nel detto deserto v’abitano molti spiriti, che fanno a’ viandanti grandi e maravigliose illusioni per fargli perire, perché a tempo di giorno, s’alcuno rimane adietro o per dormire o per altri suoi necessari bisogni, e che la compagnia passi alcun colle che non lo possino più vedere, subito si sentono chiamar per nome e parlare a similitudine della voce de’ compagni, e credendo che siano alcun di quelli vanno fuor del camino, e non sapendo dove andare periscono. [POLO 1559, p. 125].

Non sempre è facile distinguere fra indicatori di carta e di percorso (spazio e luogo sono polarità), quelli di Gastaldi però tendono a localiz-

22. Dall’oscillazione fra un quadro contrassegnato da indicatori di mappa (*carte*) e la successione di movimenti segnalati da indicatori di percorso, dall’alternanza fra la conoscenza di un ordine di luoghi (vedere) e delle azioni spazializzanti (andare, fare), deriva per Certeau un tratto che è caratteristico di ogni *récit*, ma si rivela particolarmente decisivo nei racconti di viaggio, ovvero l’incessante trasformazione di luoghi in spazi e viceversa di spazi in luoghi (vedi DE CERTEAU 1990, pp. 172-173).

23. La legenda gastaldina ritorna in forma meno stringata nel mappamondo veneziano (derivato da Gastaldi) realizzato da Livio e Giulio Sanuto probabilmente un decennio più tardi: «Passando le persone con le carovane per questo deserto, trovano molti spiriti; li quali con suoi Diabolichi inganni, cerca desviar li viandanti di lor dritto camino, per farli pericolare» (vedi WOODWARD 1987). Colgo l’occasione per ringraziare sia Arthur Holzheim per avermi aperto le porte della sua collezione privata, comprendente una rara serie degli «spicchi» (*gores*) del mappamondo dei Sanuto, sia la Newberry Library di Chicago per avermi offerto nel 2009 una borsa di ricerca individuale volta all’esplorazione dei suoi fondi cartografici veneziani del Rinascimento.

zare nello spazio quantitativo elementi del paesaggio considerati stabili e quindi ritenuti ancora validi più di due secoli dopo la loro registrazione. Le città stesse sembrano quasi sottrarsi alla loro storicità, dal momento che una tavola disposta sullo spazio vuoto dell'Oceano Pacifico si preoccupa di precisare le corrispondenze fra nomi antichi e moderni. Per quanto la mappa offra nei territori descritti da Marco numerose legende altrove assenti, lo spazio vi domina come non mai. Le notazioni che invece compaiono ai margini di una copia del *Disegno* conservata alla Newberry Library di Chicago e che segnalano le posizioni geografiche di Cambaluc come capitale imperiale dei Tartari e di Quinsai come maggiore città della Cina, per quanto apparentemente descrittive, si riferiscono chiaramente alle avventure di Marco Polo, ai luoghi qualitativamente più importanti di un viaggio che appartiene a una storia lontana nel tempo ma ancora viva nell'immaginario collettivo.²⁴ Una piccola testimonianza non solo di come la fruizione della più sofisticata e avanzata carta dell'Asia fosse ancora in pieno Rinascimento legata all'illustrazione dei viaggi medievali in Oriente, ma anche di come un'abile operazione cartografica di spazializzazione riuscisse a sottintendere questa fruizione narrativa senza peraltro mai renderla formalmente visibile.

L'Asia di Gastaldi, che visse in casa di Ramusio e tenne lezioni di cosmografia al giovane figlio Paolo, è solo uno degli ultimi episodi di una lunga collaborazione che dimostra quanto l'emergenza dello spazio dipendesse da un continuo interscambio fra i saperi derivati dalla letteratura di viaggio e quelli prodotti dalla cartografia.²⁵ Come già avevano fatto Fra Mauro con il *Milione* e Andrea Bianco con le relazioni dei fratelli Zeno, così Gastaldi, cosmografo della Repubblica, aveva derivato gran parte dei suoi dati dalla documentazione odeporica che gli forniva l'amico. Dai corrispondenti spagnoli di Ramusio il piemontese aveva tratto le informazioni necessarie alla sua prima celebre mappa della Spagna (1544), attingendo poi direttamente alle bozze delle *Navigazioni* aveva curato la decorazione della Sala dello Scudo di Palazzo Ducale, e poi confezionato il corredo cartografico della raccolta. Anche a distanza di anni dalla morte di Ramusio (1577), Gastaldi sul materiale

24. Si tratta della ristampa in quattro fogli per opera di Girolamo Olgiato, conservata nel fondo Novacco con la segnatura 4F 388: GASTALDI 1570; vedi KARRROW JR 1993, p. 240 (30/92.1).

25. «Con il Ramusio anzi il G. intessé un vero e proprio sodalizio, giovandosi delle fonti in materia geografica da lui raccolte e nel contempo fornendogli precisi riferimenti cartografici, sicché è spesso difficile stabilire dove abbia inizio l'opera dell'uno e termine quella dell'altro» (BUSOLINI 1999, p. 530). Sulla collaborazione fra Gastaldi e Ramusio vedi inoltre GRANDE 1905; per l'attività di Gastaldi al servizio del Magistrato alle acque vedi invece BARATTA 1914.

accumulato attende alla redazione di grandi carte geografiche dei vari continenti, come appunto quella dell'Asia, ma anche quella dell'Africa (1564) che rappresenta il sistema idrografico descritto nelle relazioni di Leone l'Africano, Francisco Alvares e João de Barros, rese a suo tempo disponibili dall'enorme lavoro ramusiano.

5 *I complici di Ramusio: Giunti, Sanmicheli, Membré*

Se Gastaldi e Fracastoro sono i nomi dell'*entourage* scientifico di Ramusio che più emergono nella raccolta per il loro contributo diretto, l'aneddoto di Chaggi Memet registra la presenza di altri compagni d'indagine a prima vista estranei ai progetti ramusiani. Ma come l'ambientazione muranese dell'episodio non è casuale, allo stesso modo anche i personaggi che si inseriscono nella cornice della *Dichiarazione*, per quanto defilati, non sono semplici testimoni avventizi. Infatti, accanto ai protagonisti della scena, esperti della materia geografica (Ramusio) e mercantile (Chaggi Memet), rappresentano ognuno delle specifiche competenze attraverso cui l'interesse veneziano per l'Oriente ha sviluppato nel Cinquecento la propria peculiare preoccupazione spaziale: competenze editoriali (Tommaso Giunti), strategiche (Michele Sanmicheli) e linguistiche (Michele Membré). Un breve cenno alle forme della loro attività può dare la misura di quell'articolato atelier veneziano in cui l'Oriente viene costruito durante il Rinascimento come oggetto di spazializzazione. Giunti, editore delle *Navigazioni*, imprenditore instancabile e generoso, non si limita alla realizzazione passiva del progetto ramusiano, ma vi partecipa attivamente, stabilendo contatti internazionali, ospitando eminenti orientalisti come Guillaume Postel, e finanziando generosamente il reperimento dei materiali, svolgendo insomma «una funzione economico-organizzativa molto rilevante» (DONATTINI 1992, p. 131). È inoltre nella stamperia giuntina a San Giuliano che Ramusio racconta di aver condotto Chaggi Memet per verificare (con esito positivo) la somiglianza fra i procedimenti della tipografia europea e quella cinese (RAMUSIO 1978-1983 [*Dichiarazione d'alcuni luoghi ne' libri di messer Marco Polo, con l'istoria del reubarbaro*], III, p. 67). Dal canto suo il veronese Sanmicheli è, assieme a Jacopo Sansovino, il grande architetto della Repubblica nella prima metà del Cinquecento: operante in ambito civile quanto religioso, è però nell'architettura militare che svolge un ruolo decisivo al servizio della nuova magistratura dei Provveditori alle fortezze, a partire dalla costruzione del celebre forte di Sant'Andrea al Lido. Trasformando lo Stato da mar in spazio di progettazione, realizzando fra gli anni trenta e quaranta le fortificazioni della Dalmazia e del Levante veneto (sue sono quelle di Zara, Sebenico, Corfù,

Napoli di Romania, Cipro e Creta), Sanmicheli è colui che fa dell'Adriatico e del Mediterraneo orientale uno spazio letteralmente strategico.²⁶ Ma è soprattutto Membré, dragomanno della Repubblica, cipriota di nascita, «singolare figura di ambasciatore, spericolatamente disinvolto ma totalmente fedele a Venezia» (BRAGANTINI 1987, p. 141), che sembra partecipare all'elaborazione di un discorso veneziano sull'Oriente in tutte le principali forme testuali di cui questo discorso si avvale: la relazione diplomatica, la cartografia, la letteratura. In missione presso il sovrano safavide Tahmasp fra il 1539 e il 1540, presenta in Collegio il 4 luglio 1542 una *Relazione di Persia*²⁷ e nel 1550 fa richiesta al governo assieme a Gastaldi di un privilegio per la pubblicazione di una carta dell'Asia. A quanto pare all'epoca non se ne fa nulla, tuttavia è probabile che il suo contributo sia tornato utile a Gastaldi per la compilazione delle sue mappe asiatiche del 1554 (incluse in una ristampa delle *Navigazioni*), del 1559 e di quella già evocata del 1561 (KARROW JR 1993, p. 225). Nel frattempo Membré collabora alla complessa edizione del *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*,²⁸ «una delle testimonianze più singolari dello pseudoesotismo cinquecentesco» (BRAGANTINI 2000, p. XI) pubblicata nel 1557 a Venezia da Michele Tramezzino, uno dei maggiori editori di materiale cartografico dell'epoca. L'opera, che si annuncia traduzione dal persiano per opera di un certo Cristoforo armeno, è in realtà, come è stato dimostrato da BRAGANTINI 2000, una produzione veneziana che contamina un ciclo cavalleresco arabo e uno persiano.²⁹ Frutto di una simile operazione di mistificazione da parte di Membré appare uno fra i più studiati monumenti cartografici del Cinquecento, il mappamondo cordiforme di Hajji Ahmed. Lunghe discussioni e indagini di archivio hanno portato gli studiosi a concludere quasi unanimemente che dietro la celebre carta del mondo, glossata in ottomano nell'anno 967 dell'egira (1559), e il suo preteso autore, uno studioso tunisino

26. Vedi DAVIES, HEMSOLL 2004; DEANOVIC 1988; DIMACOPOULOS 1995; MIANO 1969.

27. Del manoscritto conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia Giorgio R. Cardona ha curato l'edizione moderna (MEMBRÉ 1969), tradotta successivamente in inglese da A.H. Morton (MEMBRÉ 1999) alle cui rispettive introduzioni si rimanda.

28. L'opera nei decenni successivi ha conosciuto quattro ristampe veneziane (Michele Tramezzino, 1584; Andrea Baba, 1611; Ghirardo e Iseppo Imberti, 1622; Ghirardo Imberti, 1628), ma è a partire dalla versione tedesca del 1583 (Basilea, Johann Wetzel) che ha incontrato una sorprendente fortuna europea. Risale a pochi anni fa l'edizione moderna italiana (CRISTOFORO ARMENO 2000).

29. Documentando così il forte interesse veneziano per quella cultura, oltre alla raccolta di informazioni che si faceva sulla Persia come possibile alleato contro i Turchi (BRAGANTINI 1987, pp. 127-150).

caduto prigioniero dei cristiani, «si nasconderebbe un folto gruppo di Veneziani (Cambi, Membré e Giustiniani) che avevano in un certo qual modo costituito una società, una maona, allo scopo di preparare, stampare e poi diffondere in Oriente il Mappamondo in turco» (BELLINGERI, VERCELLIN 1985, p. 154). Per quanto a lungo il mappamondo di Hajji Ahmed sia stato considerato un *unicum*, Benjamin Arbel sostiene che a partire dall'inizio del decennio Gastaldi e Membré si siano impegnati nella realizzazione di diverse carte geografiche commissionate direttamente dalla corte ottomana. La loro scomparsa sarebbe da attribuire agli alterni comportamenti di sostegno e osteggiamento all'operazione da parte del governo veneziano (ARBEL 2002).³⁰

Per quanto Ramusio vi domini interamente, l'aneddoto di Chaggi Memet ha dunque il merito di far emergere, a una lettura ravvicinata, quanto il lavoro di spazializzazione condotto dal segretario non fosse isolato, ma coinvolgesse invece le competenze specialistiche di numerosi altri collaboratori. Su questa e altre collaborazioni si fonda dunque il progetto delle *Navigazioni*, il più serio tentativo cinquecentesco di far incontrare in maniera organica letteratura di viaggio e cartografia. Progetto totalizzante di mappatura verbale, la silloge chiama costantemente in causa la produzione cartografica, in quanto movente e bersaglio polemico (Ramusio contesta esplicitamente e fin da subito le carte della *Geographia* tolemaica, «molto imperfette rispetto alla gran cognizion che si ha oggi»: RAMUSIO 1978-1983 [*All'eccellentiss. M. Ieronimo Fracastoro Gio. Battista Ramusio*], I, p. 4), in quanto strumento di corredo, coordinazione e veridizione dei materiali letterari (l'esempio, nel caso di Marco Polo, è la tavola desunta da Abu 'l-Fida Isma'il), in quanto primario obiettivo di riforma scientifica (la raccolta vuole fornire dati utili alla compilazione di nuove mappe).³¹

Attraverso un peculiare approccio geosofico e cartosofico, WRIGHT 1947 a suo tempo ha messo in luce come sulle mappe si possano dirigere tre tipi diversi di immaginazione geografica: un'immaginazione intuitiva (oggettiva), legata al lavoro dei cartografi, che aspira alla verità delle descrizioni realistiche e all'accumulo dei nomi sulla mappa; un'immaginazione promozionale (oggettiva-soggettiva), controllata da desideri

30. Un contributo ancora più recente allo studio della mappa è in BARTHE 2008: l'autore a sua volta, sottolineando gli elementi più tipicamente ottomani della mappa, mette in discussione l'idea della carta come «puro prodotto dell'Occidente» (p. 34), suggerendo un'attiva partecipazione ottomana alla sua compilazione.

31. «Crediamo che una parte della geografia moderna sarà talmente illustrata, che poco necessario sarà l'affaticarsi sopra le tavole di Ptolomeo» (RAMUSIO 1978-1983 [*Alli studiosi di geografia*], I, p. 911).

e ambizioni personali nondimeno realistici; infine un'immaginazione estetica (soggettiva), in cui il desiderio personale viene diretto verso il processo immaginativo stesso. All'ordine intuitivo (oggettivo) dell'immaginazione cartografica apparterebbe dunque, in questa prospettiva, il principale valore strategico riconosciuto da Ramusio al proprio libro che, come osserva SKELTON 1967-1970, p. VII,

It was to offer the original documents recording the experience and observations of modern travellers, which were to furnish the data - latitudes and longitudes, place names - required for the construction of correct maps; and the outlines were to be taken from the best contemporary charts. From these source materials the systematic description of the earth could be undertaken.

Ma è Ramusio stesso, nella prefazione all'opera, ad attirare l'attenzione sull'ulteriore potenziale strategico delle Navigazioni, legato tanto a un'immaginazione promozionale (forniscono un attendibile e agevole strumento di lavoro ai governi che attuano progetti coloniali e gestiscono il commercio internazionale), quanto a un'immaginazione estetica (soddisfano la sete di meraviglia e conoscenza dei lettori più curiosi):

Ma che dico io del piacere che ne avranno li dotti e studiosi? Chi è colui che possa dubitare che ancor molti dei signori e principi non si abbiano a dilettere di così fatta lezione? Ai quali più che ad alcun altro appartiene il saper i segreti e particolarità della detta parte del mondo e tutti i siti delle regioni, provincie e città di quella, e le dipendenze che l'hanno l'uno dall'altro i signori e popoli che vi abitano. [RAMUSIO 1978-1983 (*All'eccellentiss. M. Ieronimo Fracastoro Gio. Battista Ramusio*), I, p. 5].

L'aneddoto di Chaggi Memet appare dunque uno dei numerosi momenti paratestuali, come quello in cui il «pilotto» portoghese considera i residui *blank spaces* sulla superficie del mappamondo o quello in cui Ramusio discute con Fracastoro di nuove possibili rotte per il commercio orientale delle spezie, in cui le strategie ramusiane si rendono visibili, eccedendo la loro apparente dimensione oggettiva di perfezionamento della descrizione cartografica. Laddove negli altri casi la carta in quanto «utopica» consente un'immaginazione promozionale di ordine militare o commerciale, la cui realizzazione rimane soltanto allo stato potenziale, nel caso di Chaggi Memet l'operazione è tanto più significativa perché di ordine puramente culturale - la consacrazione simbolica di Venezia a mediatrice europea con l'Oriente - e di perciò stesso già in fase di attuazione.

Bibliografia

- ALBERTAN-COPPOLA, GOMEZ-GÉRAUD 1990 = S. ALBERTAN-COPPOLA, M.-C. GOMEZ-GÉRAUD, *La collection des «Navigations e viaggi» (1550-1559) de Giovanni Battista Ramusio: mécanismes et projets d'après les paratextes*, «Revue des Études Italiennes», 36, 1990, pp. 59-70.
- ANGIOLELLO 1559 = G.M. ANGIOLELLO, *Vita e fatti del signor Ussuncassano, per Giovan Maria Angiolello*, in RAMUSIO 1978-1983, III, pp. 357-420.
- ANONIMO 1559 = ANONIMO, *Viaggio d'un mercante che fu nella Persia*, in RAMUSIO 1978-1983, III, pp. 421-479.
- ARBEL 2002 = B. ARBEL, *Maps of the World for Ottoman Princes? Further Evidence and Questions Concerning «The Mappamondo of Hajji Ahmed»*, «Imago Mundi», 54, 2002, pp. 19-29.
- ATANAGI 1556 = D. ATANAGI (ed.), *Lettere di diversi autori eccellenti. Nel quale sono i tredici Autori Illustri e il fiore di quante altre belle lettere si sono vedute fin qui. Con molte lettere del Bembo, del Navagero, del Fracastoro, & d'altri famosi Autori non più date in luce*, Venezia, appresso Giordano Ziletti, 1556.
- BARATTA 1914 = M. BARATTA, *Ricerche intorno a Giacomo Gastaldi*, «Rivista geografica italiana», 21, 1914, pp. 117-136.
- BARBARO 1559 = G. BARBARO, *Viaggio di Iosafa Barbaro alla Tana e alla Persia*, in RAMUSIO 1978-1983, III, pp. 480-57.
- BARBER 2001 = P. BARBER, *Mito, religione e conoscenza: la mappa del Mondo medievale*, in *Segni e sogni della Terra. Il disegno del mondo dal mito di Atlante alla geografia delle reti*, Milano, De Agostini, 2001, pp. 49-79.
- BARTHE 2008 = P. BARTHE, *An Uncommon Map for a Common World: Hajji Ahmed's Cordiform Map of 1559*, «L'Esprit Créateur», 48, 2008, pp. 32-44.
- BELLINGERI, VERCELLIN 1985 = G. BELLINGERI, G. VERCELLIN, *Del mappamondo turco a forma di cuore*, in *Venezia e i Turchi. Scontri e confronti di due civiltà*, Milano, Electa, 1985, pp. 154-159.
- BRAGANTINI 1987 = R. BRAGANTINI, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987.
- BRAGANTINI 2000 = R. BRAGANTINI, *Introduzione*, in CRISTOFORO ARMENO 1557, pp. IX-XXV.
- BURGIO 2009 = E. BURGIO, «*Cartografie del viaggio*». *Sulle relazioni fra la Mappamundi di Fra Mauro e il Milione*, «Critica del testo», 12, 2009, pp. 59-106.
- BUSOLINI 1999 = D. BUSOLINI, *Gastaldi, Giacomo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999, LII, pp. 529-532.
- CARDONA 1986 = G.R. CARDONA, *I viaggi e le scoperte*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana Einaudi*, v, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 687-716.
- CATTANEO 2010 = A. CATTANEO, *Fra Mauro's World Map and Fifteenth-Century Venetian Culture*, Turnhout, Brepols, 2010.
- CERTEAU 1990 = M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (trad. it., *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Lavoro, 2005).
- CONTARINI 1559 = A. CONTARINI, *Viaggio di Ambrosio Contarini, ambasciatore veneziano*, in RAMUSIO 1978-1983, III, pp. 577-634.

- COWAN 1996 = J. COWAN, *A Mapmaker's Dream: The Meditations of Fra Mauro, Cartographer to the Court of Venice*, Boston, Shambhala, 1996 (trad. it., *Il sogno di disegnare il mondo. Le meditazioni di fra Mauro cartografo alla corte di Venezia*, Milano, Rizzoli, 1998).
- CRISTOFORO ARMENO 1557 = CRISTOFORO ARMENO, *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, Roma, Salerno Editrice, 2000 (1557).
- CRITCHLEY 1992 = J. CRITCHLEY, *Marco Polo's Book*, Aldershot - Brookfield, Variorum, 1992.
- DAVIES, HEMSOLL 2004 = P. DAVIES, D. HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, Milano, Electa, 2004, pp. 236-258.
- DEANOVIC 1988 = A. DEANOVIC, *Architetti veneti del Cinquecento impegnati nella fortificazione della costa dalmata*, in *L'architettura militare veneta del Cinquecento*, Milano, Electa, 1988, pp. 125-134.
- DELMAR MORGAN, COOTE 1886 = E. DELMAR MORGAN, C.H. COOTE, *Early Travels and Voyages to Persia and Russia*, New York, Burt Franklin, 1886.
- DIMACOPOULOS 1995 = J. DIMACOPOULOS, *Sanmicheli nei territori veneziani del Mediterraneo orientale*, in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, Milano, Electa, 1995, pp. 210-227.
- DONATTINI 1992 = M. DONATTINI, *Orizzonti geografici dell'editoria italiana (1493-1560)*, in A. PROSPERI, W. REINHARD (a cura di), *Il nuovo mondo nella coscienza italiana e tedesca del Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 79-154.
- FALCHETTA 2007 = P. FALCHETTA, *Giambattista Ramusio, le mappe cinesi di Marco Polo e il mappamondo di fra Mauro*, in V. VALERIO (a cura di), *Cartografi veneti. Mappe, uomini e istituzioni per l'immagine e il governo del territorio*, Padova, Editoriale Programma, 2007, pp. 115-118.
- FARINELLI 2003 = F. FARINELLI, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.
- FINEMAN 1989 = J. FINEMAN, *The History of the Anecdote*, in H.A. VEESER (ed.), *The New Historicism*, New York - London, Routledge, 1989, pp. 49-76.
- FOUCAULT 1984 = M. FOUCAULT, *Foucault*, in D. HUISMAN (a cura di), *Dictionnaire des philosophes*, Paris, PUF, 1, pp. 942-944; trad. it., M. FOUCAULT, *Il progetto filosofico di Foucault*, in *Antologia. L'impazienza della libertà*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 1-5.
- FRACASTORO 1550 = G. FRACASTORO, *Risposta dello eccellentissimo messer Ieronimo Fracastoro del crescimento del Nilo a messer Gio. Battista Ramusio*, in RAMUSIO 1978-1983, II, pp. 407-428.
- FRACASTORO 1555 = G. FRACASTORO, *Hieronymi Fracastorii Veronensis Opera Omnia, In unum proxime post illius mortem collecta*, Venetiis, apud Iuntas, 1555.
- FRANZOI 1982 = U. FRANZOI, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Verona, Storti, 1982.
- GALLO 1943 = R. GALLO, *Le mappe geografiche del Palazzo Ducale di Venezia*, «Archivio Veneto», 32-33, 1943, pp. 47-113.
- GASTALDI 1554 = G. GASTALDI, *Seconda Tavola*, in G.B. RAMUSIO, *Primo volume, & seconda edizione delle navigationi et viaggi*, in Venetia, nella Stamperia de Giunti, 1554.
- GASTALDI 1561 = G. GASTALDI, *Il Disegno Della Terza Parte dell'Asia*, [Venezia], Fabius Licinius excudebat, 1561.

- GASTALDI 1570 = G. GASTALDI, *Il Disegno della Terza Parte dell'Asia*, [Venezia], Girolamo Olgiato f., [1570].
- Giovanni Battista Ramusio «editor» del «Milione» 2011 = Giovanni Battista Ramusio «editor» del «Milione». *Trattamento del testo e manipolazione dei modelli. Atti del seminario di ricerca (Venezia 9-10 sett. 2010)*, Roma - Padova, Antenore, 2011.
- GRANDE 1905 = S. GRANDE, *Le relazioni geografiche fra P Bembo, G. Fracastoro, G.B. Ramusio, G. Gastaldi*, «Memorie della Società Geografica Italiana», 12, 1905, pp. 93-197.
- HAKLUYT 1598-1600 = R. HAKLUYT, *Voyages*, London - New York, Dent-Dutton, 1967 (1598-1600).
- KARROW JR 1993 = R.W. KARROW JR, *Mapmakers of the Sixteenth Century and Their Maps*, Chicago, Speculum Orbis Press, 1993.
- LAGO 2006 = L. LAGO, *Congetture ed esperienze nell'«Imago Mundi»*. *Il contributo di derivazione poliana*, in F. MASINI ET AL. (a cura di), *Marco Polo 750 anni. Il viaggio. Il libro. Il diritto (Congr. Internaz., Roma, 23 nov. 2004 - Padova, 25 nov. 2004)*, Roma, Tiellemedia, 2006, pp. 221-265.
- LARNER 2001 = J. LARNER, *Marco Polo and the Discovery of the World*, New Haven - London, Yale University Press, 2001.
- MEMBRÉ 1969 = M. MEMBRÉ, *Relazione di Persia (1542)*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1969.
- MEMBRÉ 1999 = M. MEMBRÉ, *Mission to the Lord Sophy of Persia*, Warminster (Wiltshire), E.J.W. Gibb Memorial Trust, 1999.
- MIANO 1969 = G. MIANO, *Michele Sanmicheli*, in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, dir. da P. Portoghesi, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1969, v, pp. 399-403.
- MILANO 2001 = E. MILANO, *Le grandi scoperte geografiche e i loro riflessi cartografici*, in *Alla scoperta del mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, Modena, Il Bulino, 2001, pp. 65-168.
- MUSKIET 2008 = C.S. MUSKIET, «*The Wond'rous Leaf*»: *Tea and Curiositas in Seventeenth-century England*, Ph.D. Dissertation, University of Pennsylvania, 2008, <http://repository.upenn.edu/dissertations/AAI3309483> (2012/01/26).
- MUTINI 1962 = C. MUTINI, *Atanagi, Dionigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1962, IV, pp. 503-506.
- POLO 1559 = M. POLO, *Dei viaggi di messer Marco Polo, gentiluomo veneziano*, in RAMUSIO 1978-1983, III, pp. 79-297.
- PURCHAS 1625 = S. PURCHAS, *Hakluytus Posthumus or Purchas His Pilgrimes*, Glasgow, James MacLehosse and Sons, 1906 (1625).
- RAMUSIO 1978-1983 = G.B. RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, Torino, Einaudi, 1978-1983 (1550-1559), 6 voll.
- RAMUSIO G.B. 1530 = G.B. RAMUSIO, *Summario delle cose de David judeo, fiol del re Salamon de Tabor et fratello del re Joseph venuto novamente in Venetia*, in M. SANUDO, *I Diarii*, Venezia, Visentini, 1899, LIV, coll. 145-148.
- RAMUSIO P. 1604 = P. RAMUSIO, *De bello Constantinopolitano Et Imperatoribus Comnenis per Gallos, et Venetos restitutis Historia*, Venetiis, Apud Marc. Ant. Brogiolum, 1634 (1604).
- SKELTON 1967-1970 = R.A. SKELTON, *Introduzione*, in G.B. RAMUSIO, *Navigazioni*

et viaggi: Venice, 1563-1606, Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum, 1967-1970, I, pp. v-xvi.

WALTER 1994 = H. WALTER, *Un ritratto sconosciuto della «Signorina Clara» in Palazzo Ducale di Venezia. Nota sulle mappe geografiche di Giambattista Ramusio e Giacomo Gastaldi*, «Studi Umanistici Piceni», 14, 1994, pp. 207-228.

WOOD 1995 = F. WOOD, *Did Marco Polo Go to China?*, London, Secker and Warburg, 1995.

WOODWARD 1987 = D. WOODWARD, *The Holzheimer Venetian Globe Gores of the Sixteenth Century*, Madison, Juniper Press, 1987.

WRIGHT 1947 = J.K. WRIGHT, *Terrae Incognitae: The Place of Imagination in Geography*, «Annals of the Association of American Geographers», 37, 1947, pp. 1-15.

ABSTRACT *At the core of his monumental travel collection, the «Navigationi et viaggi» (1550-1559), Giovanni Battista Ramusio gave a place of honour to Marco Polo's travels. Highlighting the spatial features of the book, the geographer strategically claimed its scientific value as an authoritative treatise on Asia and a reliable source for modern cartography. This paper aims at showing how this assertion contributed to the establishment of the myth of Marco Polo and served an ideological project of celebration of the Venetian knowledge of the Orient, which involved a complex network of competences as well as the production of a diversified set of cultural artefacts.*

«A che giuoco giochiamo?»

Sara Copio Sullam tra *Lettere e Versi*
a «manifesto» di identità letteraria

Roberto Risso

La scienza dell'anima è specchio dell'intelletto, nel quale s'egli
si vagheggia, conosce di esser poco inferiore a gli Angeli.
E di se stesso innamorandosi, accresce con gli ornamenti della virtù
le native bellezze; per divenir poi, non già stupido Narciso, ma sì bene
Amaranto immortale, da trapiantarsi ne' giardini del Cielo.

Antonio Pinelli stampatore, di Venezia a' 25 di Giugno 1621.

Segno di una marginalità dovuta certamente ad una perifericità umana e intellettuale per l'ingegno fervido e vivissimo, nelle *Glorie degli Incogniti* (1647), alla voce *Ansaldò Cebà, Genovese* (pp. 71-73),¹ il volume di lettere da lui scritte a Sara Copio Sullam (Venezia 1591?-1641), autrice di versi e lettere, dotta e raffinata donna ebrea che trascorse tutta la sua esistenza nel Ghetto di Venezia² e che nella vita dell'autore aveva avuto un'importanza non secondaria, è relegato in fondo, all'ultima riga, come in calce non solo al suo profilo biografico, ma in fondo alla sua bibliografia; dopo l'indicazione di due volumi di *Lettere Famigliari*, infatti,

1. Superati l'approssimazione e l'aura di romanticismo che non pochi scritti avevano contribuito a formare attorno alla figura di Sara Copio Sullam, solo nel Novecento si sono perseguiti studi critico-filologici tesi a ricostruirne attendibilmente le vicende biografiche e bibliografiche. Getta le basi degli studi contemporanei su Copio RHINE 1911 (vedi pure BOCCATO 1993); un punto di partenza non trascurabile, seppur non impeccabile, è SAROT 1954, a cui vanno aggiunti i numerosi contributi di Boccato compresi fra gli anni 1973 e 2005 apparsi principalmente su «La rassegna mensile di Israel». Sono infine da aggiungere FORTIS 2003 e HARRÀN 2009 su cui si tornerà in seguito; importante l'inclusione di Copio nella notevole antologia di ARSLAN, CHEMELLO, PIZZAMIGLIO 1991.

2. Per una contestualizzazione dell'ambiente e delle temperie storiche e culturali in cui Copio Sullam visse e produsse le sue opere rinvio ai saggi in DAVIS, RAVID 2001, e particolarmente ai contributi di D. MALKIEL, *The Ghetto Republic* (pp. 117-142) e H. ADELMAN, *Jewish Women and Family Life, Inside and Outside the Ghetto* (pp. 143-165: 146-149 sull'autrice).

è indicato un: *Volume a Sara Hebraea*. Con questo scarno riferimento bibliografico il compilatore delle *Glorie* sembra voler liquidare alcuni anni intensi e coinvolgenti nella vita di due intellettuali di spessore e di profonda sensibilità quali Cebà e Copio Sullam, uniti da una corrispondenza che si è evoluta in un rapporto difficile di rara e struggente complessità. Non solo: questo volume di lettere e versi, che all'inizio include in una nota un interessante compendio del numero e degli argomenti delle lettere di Sullam, non presenti nella raccolta, rappresenta un interessante e poco indagato esempio responsivo e di ripresa dialettica di temi e contenuti per lettera davvero peculiare,³ assolutamente non comune pur nel complesso e variegato arcipelago epistolare cinque e seicentesco. L'importanza della figura di Copio, al di là dell'esigua produzione giunta fino a noi, quattordici sonetti, due lettere e il *Manifesto* e dei pochissimi anni, sette in tutto, in cui la sua esistenza è letterariamente e archivisticamente documentabile, risiede principalmente nel suo resistere culturale e poetico all'universo maschile e cristiano controriformistico che la circondava e che tentò in tutti i modi di ridurla al silenzio e cambiarla.

Donna di spiccata intelligenza, di ampie letture, poetessa, studiosa, Sara Copio Sullam, allieva di Leon Modena,⁴ aveva allestito nel Ghetto di Venezia un salone letterario frequentato da non pochi intellettuali ed autori del periodo, attività intellettuale e letteraria che le costò non pochi problemi, equivoci potenzialmente pericolosi e una costante necessità di doversi difendere, di dover ribadire la legittimità della propria appartenenza religiosa e il proprio valore di donna che scrive.⁵ La condizione e le vicende della «bella Ebraea» Copio Sullam sembrano illustrare con fini e peculiari tratti quella realtà da *hortus conclusus* (o meglio da «giardino recintato», ZEMON DAVIS, FARGE 1991, p. 3)⁶ delineata dalle storiche Davis e Farge per la condizione femminile in epoca premoderna. Questa condizione non paritaria rispetto alle altre donne «laureate» (nel senso di cultrici della poesia e fautrici di versi e prose) del suo secolo e di quello

3. La nota-elenco delle lettere e degli argomenti della Copio a Cebà che si cita più oltre ha un'importanza fondamentale nell'economia del libro di lettere e versi di cui si parla in quanto permette non solo di ricostruire la dialogicità dello scambio di lettere e versi, ma anche le occasioni delle lettere, degli scambi di doni, di oggetti, di regali, di primizie.

4. Per la figura di Leon Modena rinvio a CALABI 2001.

5. Il saggio ispiratore della mia analisi di Copio Sullam come donna intellettuale e soprattutto come donna che scrive è il contributo di DOGLIO 2005.

6. La vicenda individuale di Sara Copio Sullam è inoltre molto ben descritta nell'affermazione seguente (p. 6): «Disuguaglianza, certo, ma anche spazio mobile o teso in cui le donne, né fatalmente vittime né eccezionalmente eroine, contribuiscono in mille modi diversi ad essere dei soggetti della storia».

precedente si spiega principalmente con la sua marginalità culturale ed etnica, essendo appunto il suo essere ebrea il fulcro dell'attenzione e dell'interesse – nonché degli strali e della volontà di farla «ravvedere» e convertire – dei suoi interlocutori, corrispondenti e avversari.

A differenza delle lettere, che sono tutte di Ansaldo Cebà e scritte a Genova nell'arco di tempo che va dal 1618 al 1622, i versi delle composizioni che si alternano alle lettere non sono solo dell'autore ligure bensì anche di Copio Sullam stessa, e, in alcuni casi, di altri personaggi che scrivono un componimento al corrispondente su istanza dell'altro. Particolarmente curioso e colorito mi pare, sempre all'inizio dell'opera, un sonetto in spagnolo di un «Incerto Autore Ebreo» e la risposta ad esso, in uno spagnolo approssimativo e francamente maccheronico di Cebà stesso, che inizia: *Señor Incierto...* Fervore di conversione presente fin dalla dedica a Marc'Antonio Doria del volume di lettere di Ansaldo Cebà alla Sullam,⁷ stampato nel 1623: «Io dedico a voi questo libro, Marc'Antonio, e priegovi che, prendendo da esso cagione d'essercitare la vostra carità, procuriate di far che la Giudea, ch'io ho publicata con le mie lettere per generosa, sia riconosciuta con le vostre preghiere per Cristiana» (CEBÀ 1623, *A Marc'Antonio Doria*, s.n.). Di particolare rilievo è la metafora del «fare l'amor per lettera», che Cebà inserisce nella *Dedica* al Doria, subito mitigata dall'aggiunta della parola chiave, «anima», che sfuma l'immagine amatoria e connota spiritualmente l'opera. Il rapporto Cebà-Sullam deve il suo esistere ad un poema del Cebà, opera la cui protagonista è una nobile ebrea, personaggio biblico: «Il mio poema della Reina Esther mosse una nobile Ebrea a voler meco l'amicizia, di che si ragiona in queste lettere: e io non ricusai di far l'amore con l'anima sua, per migliorar le condizioni della mia» (CEBÀ 1623, *A Marc'Antonio Doria*, s.n.). Proprio all'inizio del poema citato, *La Reina Esther* (1625), nella dedica ai lettori che segue quella ad Agostino Spinola, *A color che leggeranno*, Cebà aveva auspicato:

Il consiglio, che mi son posto in questo poema, è stato d'accender gli animi all'amore delle cose grandi, e d'intepidirli allo studio delle contrarie. Ciò, che debba avvenire, non so [...] Quel, ch'io scrivo d'Esther, intendo che sia vero in

7. Sulla figura del genovese Cebà, oltre a studi liguri a cavallo fra Otto e Novecento, sono da segnalare la voce VILLA 1986 (che dà un giudizio riduttivo sul volume di lettere, ma coglie alcuni punti importanti dell'opera; cfr. p. 569: «Fiacche, invece, nel loro didascalismo, le lettere a Sara Copia Sullam, una giovane ebrea, che il Cebà sperava di convertire alla fede cattolica. [...] Indicative, tuttavia, per comprendere la personalità non limitata di un Cebà, [...] non trovano una dimensione giusta per difetto d'arte»), e REALE SIMIOLI 1980-1981 (lungo contributo sul rapporto con la Congregazione dell'Indice, con appendice di lettere inedite di, a e attorno a Cebà che non poco contribuiscono a svelare della temperie culturale e psicologica di Cebà negli anni in cui scriveva lettere alla Sullam).

quelle parti, che s'accorda con la Scrittura, e in quelle, che ne discorda, protesto che è poesia, la quale perderebbe il suo nome, se non favoleggiasse su l'istoria. [...] E prego Dio, che, com'ha permesso, ch'in brevissimo spazio, e con l'impedimento d'una continua infermità, io abbia condotto a fine sì lunga scrittura, così concede, che chi la leggerà prenda da essa spiriti sì nobili, che ne sia cresciuto il numero de gli eroi Cristiani, e moltiplicata la gloria del suo nome. [CEBÀ 1625, *A color che leggeranno*, s.n.].

Un poema dedicato alla figura gloriosa e avventurosa di una donna dell'antichità, Ebraea per giunta, non poteva non infiammare l'animo di una giovane e dotta Ebraea, colta conversatrice e spigliata versificatrice ma pur sempre destinata agli interni di un ghetto e alle note «penombre femminili» all'interno delle mura domestiche. Il poema di Cebà, lungo ben ventuno canti e di varie migliaia di ottave, sembrava fatto apposta per appassionare l'animo romantico della giovane Copio Sullam, fin dalla prima ottava:

La fortuna Ebraea, ch'al gran periglio
Del disperso Israel, la lingua armando,
Confuse di quell'empio il reo consiglio
C'avea già sparso a la sua morte il bando,
Più ch'ella i cor non percotea col ciglio,
Con la sua fiamma il mio furor destando,
Percote a me l'ingegno, e punge l'arte,
Perché l'efigie sua ritragga in carte.
[CEBÀ 1625, *Canto Primo*, p. 5].

Il volume di lettere di Cebà, singolare e vivace nella struttura, è di particolare interesse anche per l'aspetto contenutistico, essendo un *prosimetron* che ritrae il personaggio di Ebraea che legge e scrive e che intende, sia con la prosa epistolare che con i versi ad essa intercalati, modificare la donna Ebraea in donna Cristiana attraverso lo stimolo a riflettere sui testi canonici della religione (*Vangeli* e patristica, opere di pietà e *Vite* di Cristo) e delle stesse opere poetiche di Cebà (e particolarmente il suo poema *Esther*, da lui definito «un Poema che ragiona di cose grandi», CEBÀ 1623, *Lettera I*, p. 1), e non ultimo attraverso una martellante quanto sistematica insistenza del poeta sulla necessità della conversione come uscita dal peccato, dalle tenebre e dall'errore. Sistematicità che rasenta l'ossessione, essendo il tema topico con cui Cebà chiude le sue cinquantaquattro missive alla donna, anche le più brevi, e di tutte le poesie, sonetti, madrigali e canzoni, che acclude alle lettere. Nelle lettere il tono galante si stempera in non poche sottilissime allusioni misogine, e in un costante sottofondo antisemita, fondendosi al desiderio costante di dirigere, indirizzare la sua corrispondente verso il giusto,

il vero, la luce e la salvezza. Un esempio di questo tono alto sempre in bilico fra lode e biasimo si trova fin dalla prima lettera: «Perché credo, ch'abbiate l'animo innamorato di cose grandi, e perché spero, che dobbiate anche un giorno raffinarlo nella fornace della carità Cristiana» (p. 2). Né Cebà desiste dal suo tentativo di convincere e convertire quando dalla prosa passa ai versi, nel secondo sonetto allegato alla prima lettera infatti ci sono i versi: «Tu feconda di grazie hai l'alma e lieta | Ma non t'avvedi, oimè, ch'errante zelo | Miseramente il passo al ciel ti vieta» (p. 4). Pur nelle varianti di dotte conversazioni, scambi di sonetti, di libri, di versi, di frutta, di ritratti, di oggetti preziosi⁸ e buoni consigli, il registro delle lettere e dei versi di Cebà non cessa di riferirsi alla religione e alla necessità assoluta e impellente della conversione della donna.

Le lettere della Sullam, di cui si sentono le eco pulsanti e decise nelle lettere di Cebà, e i versi che si alternano a quelli del suo corrispondente nel *prosimetron* dell'autore genovese⁹ comunicano un forte senso di appartenenza etnica e culturale,¹⁰ una fierezza della propria identità di donna¹¹ e di poetessa eccezionali, non disgiunti da una graziosissima

8. Di grande importanza è nello scambio epistolare la costante circolazione di oggetti occasionali, da omaggi estemporanei a doni pregiati che, oltre a connettere queste lettere alla tradizione dei libri di lettere e degli epistolari cinquecenteschi (da Aretino a Pasqualigo, solo per fare due nomi) e secenteschi, qualifica il rapporto galante e intellettuale alla realtà materiale e concreta dei due corrispondenti lontani e contribuisce a determinare la fondamentale «diffusione e l'estensione delle immagini dell'intimo». RANUM 2001, pp. 162 e 164 scrive a questo proposito: «Questi oggetti-reliquie [i ritratti scambiati dai due corrispondenti] hanno un potere particolare: parlano non soltanto attraverso i loro sorrisi, le loro smorfie, i loro occhi, ma anche attraverso le loro parole, capaci di riallacciare un dialogo all'infinito».

9. Il volume di lettere di Cebà, come si accennava, nella sua struttura di lettere miste a poesie (queste ultime, a differenza delle lettere che sono tutte dell'autore genovese, sono di entrambi) è un autentico *prosimetron*.

10. Fondamentale, per considerare la figura e l'opera di Copio Sullam, è la dimensione di duplice appartenenza alla comunità ebraica, e più precisamente al Ghetto Vecchio di Venezia, e l'attività poetica e culturale del proprio salotto. Se duplice è la chiusura, spazio femminile domestico e spazio ebraico, «altro» nella città, tutt'altro che chiusa è l'attitudine della poetessa, che pur visse in un secolo tutto sommato privo di traversie per la comunità ebraica veneziana. Scrive IOLY ZORATTINI 1984, p. 289: «Il Seicento rappresentò per l'ebraismo dello Stato veneto un secolo di quasi generale tranquillità».

11. Per Copio Sullam è inoltre cruciale il nodo di scrivere come donna, come poetessa e come Ebraica, e in questa identità coesa e allo stesso tempo triplice e sfaccettata si può cogliere a mio parere il nodo della sua essenza. Il senso di appartenenza alla religione e alla cultura ebraica si fondono al suo vivere fra le mura fisiche e culturali del ghetto veneziano. L'identità culturale e religiosa si somma pertanto alle altre due costrizioni individuate dalle storiche delle donne in Occidente: «Duplice costrizione, quella del sesso e del gruppo sociale a cui si appartiene: l'itinerario femminile è tutt'altro che semplice» (ZEMON DAVIS, FARGE 1991, p. 7).

ironia e da un modo assai elegante di resistere prima e di rintuzzare decisamente poi ogni affondo altrui, per giungere quindi, quando le accuse diverranno gravissime e potenzialmente mortali, ad una difesa strenua e serratissima non disgiunta da attacchi anche molto violenti e da una disamina dei contenuti degli scritti altrui.

Attraverso un peculiare riassunto dei contenuti delle missive della sua corrispondente che Ansaldo Cebà appone all'inizio del suo *prosime-tron* si possono evincere vari dati sulla scrittura e sulla vita della Copio Sullam, esistenza difficilmente in equilibrio fra produzione letteraria e l'inevitabile appartenenza alle «penombre femminili» (AMBROSINI 1997, p. 301)¹² veneziane del Seicento, dati preziosi vista l'irreperibilità delle sue lettere, dai quali emergono parallelamente informazioni sulla sua esistenza, sul suo essere donna, sul suo modo di rapportarsi (doni, libri allegati e versi inviati) e soprattutto sul suo modo di scrivere e sui contenuti delle sue lettere. Nella parte iniziale del libro si può pertanto leggere nella nota *al lettore*:

Perché si tocca qualcosa in queste lettere, che non potrebbe comprendersi pienamente senza sapere che cagione s'avesse di dirla, si son notati qui appresso alcuni luoghi di quelle [lettere] della Signora Sarra per agevolar a chi leggerà l'intelligenza di queste. E però, quand'egli vedrà nella margine qualche segno numerale, potrà cercare qui il suo riscontro, e prendere la cognizione, che gli farà di bisogno. [CEBÀ 1623, *Al lettore*, s.n.].

A questo avvertimento che dona alla raccolta di lettere una dimensione di epistolario vero e proprio, tanto più che se le lettere della Sullam non sono presenti lo sono invece i suoi versi, così si rafforza la multidimensionalità della comunicazione Cebà-Sullam, in cui i riferimenti numerali e la legenda iniziale si uniscono ai versi dei due autori e agli oggetti descritti sia nelle lettere che nei versi, nella miglior tradizione epistolare cinque e seicentesca. I riferimenti alle lettere della Sullam sono brevi, precisi, visivi:

1. la Signora Sarra, sotto metafora di frutto, che nasce tardo, s'era scusata d'aver tardato a scrivere. 2. s'era doluta d'esser stata vicina a morte per parto abortivo. 3. avea dannata la novità della legge Cristiana col seguente proverbio.

12. Se la Venezia del Seicento nei suoi rapporti con la comunità ebraica era certamente «un contesto culturalmente stimolante e capace d'integrazione» (CALABI 1997, p. 293) la realtà di vita di una donna ebrea, pur coltissima e benestante, impegnata in dotte conversazioni, scambi epistolari e produzione poetica, non poteva non svolgersi principalmente all'interno delle mura domestiche. E all'interno di queste mura ella seppe creare un luogo d'incontro e scambio culturale e letterario.

Che chi 'l vecchio camin pel nuovo lascia, spesso s'inganna, e poi ne sente ambascia. 4. avea detto d'aver occhi lincei in materia di religione. 5. avea scritto d'aver allogato nel suo cuore il libro del *Cittadino*.¹³ 6. avea detto, che tenea sul guancia del suo letto il Poema d'Esther. 7. avea mandata una pettiniera lavorata di sua mano e chiamatala con nome di fiori, e somigliatala all'acqua, che fu donata ad Artaserse e c. 8. avea scritto, che Dio non si può raffigurar in questa vita, che non se lo forma materialmente. 9. avea effigiate nella pettiniera mandata alcune Virtù. 10. avea scritto, che si specchiava conforme al consiglio di Platone. 11. s'era doluta, che Marco servidore non avesse voluto accettar suoi presenti. 12. avea citato Aristotele in materia di Fede. 13. Così avea ella interpretate quelle parole della lettera 9. voi siete Ebreja fuor di stagione. 14. avea detto d'esser Ebreja, e non Gentile, e innalzata la dignità della sua legge. 15. avea detto non poter parlare contro la nostra Fede, se non da se sola nella sua cameretta. 16. avea rifiutate le preghiere per la sua conversione, salvo se dovevano essere reciproche. 17. avea detto, che la tazza cristallina rifiutata era il suo pianto trasformato in essa. 18. s'era doluta, che fosse stata rifiutata la tazza di cristallo, che voleva mandare. 19. avea paragonato l'Autore con Anfione, e Orfeo. 20. avea chiamato pianto una sua Canzone scritta in lode dell'Autore. 21. avea detto di piangere per desiderio di morir per l'Autore. 22. avea fatto menzione d'Arione a proposito dell'Autore. 23. avea chiamato l'Autore col nome di Cigno. 24. avea paragonato il suo desiderio di ricever lettere etc. con quello di chi aspetta la flotta dell'Indie. 25. avea scritto d'aver mangiato un frutto per cui s'era quasi ridotta a termine di morire. 26. s'era sottoscritta prima, Coppia, e poi, Copia. 27. avea tocco di bramar più l'acque di Parnaso, che quelle del Battesimo. 28. avea detto di voler la tomba dove ebbe la cuna, cioè, che, com'era nata Ebreja, così voleva morir Ebreja. 29. avea dubitato che s'avesse verso di lei in diminuirle lettere il pensiero, ch'ebbe Faraone verso il popolo Ebrejo in vietargli accrescimento. 30. avea sospettato d'aver offeso con moltiplicar versi, quasi per voler gareggiare. 31. avea anch'ella scritti due versi Vinitiani. 32. s'era fatta ritrarre incatenata. 33. avea detto d'essersi presentata con la catena come rea, per dover essere condannata della disubbidienza nel mandare del suo ritratto. 34. avea scritto, rispondendo alla lettera 24. non aver bisogno d'acqua, poichè era nata in mezzo del mare, volendo significare, che non le facea di mestier di Battesimo. 35. avea detto d'esser Idolatra per amore etc. 36. s'era doluta, che fosse in lei riputato vizio l'esser nata Giudea. 37. avea scritto d'aver avuto dalla Signora Sarra certa quinta essenza per rimedio d'una sua malatia corporale. 38. avea chiamate stoccate alcune parole scritte. 39. avea scritto di mandar cibo di Quaresima, per temperar quelli di Carnovale. 40. s'era protestata di tener l'immortalità dell'anima contro chi l'avea notata del contrario. [CEBÀ 1623, *Al lettore*, s.n.].

Nei versi della poetessa raffinatezza, eleganza e ricercatezza di effetti si uniscono inscindibilmente ad una sottilissima ironia, finissimo strumento di difesa e ribellione all'altrui aggressività, ironia che si fa

13. Cebà si riferisce al trattato del 1617: *Il cittadino di Republica d'Ansaldo Cebà alla valorosa gioventù genovese*, in Genova appresso Giuseppe Pavoni, MDCXVII.

tagliante quando Copio Sullam entra direttamente o indirettamente in merito alle sollecitazioni altrui a cambiar fede e quando il suo essere «diversa» in quanto semita, «orientale», entra a far parte dei contenuti letterari. È avvertibile un senso di sicurezza di sé, della propria identità e del proprio credere che non poteva non derivare da una situazione di pace e di relativa prosperità, di radicamento e di appartenenza al ghetto e alla città.¹⁴ Sottilissimi ed emblematici mi sembrano a questo proposito i versi della terzina di un sonetto in cui la poetessa, paragonando il fratello del Cebà, Lanfranco, ad un astro dei cieli orientali, riesce a capovolgere la situazione topica dello scambio epistolare celebrando l'uomo come astro lucente «orientale»:

Rivolgi gli occhi, Ansaldo, all'oriente,
e vedrai scintillar fiamma novella
Ond'è che sol degli empì il cor pavente.
[FORTIS 2003, p. 105, *Sonetto II*].

La difesa ad oltranza della propria identità e della propria appartenenza nelle lettere e in non pochi versi si fonde e integra con l'eleganza e con i temi tipici della versificazione secentesca. Gli auspici di Cebà tuttavia, prevedendo e invocando interventi ultraterreni, non s'arrestano di fronte alle resistenze della poetessa. Cebà scrive infatti nella seconda lettera a Sullam: «Potrebb'anche un giorno avvenire, che se vi venisse lume dal Cielo, onde riconosceste evidentemente d'essere stata cieca» (CEBÀ 1623, p. 5), metafore, quelle della cecità della donna o del suo non poter vedere (con la variante del *non voler* vedere o del *non voler sentire*) che chiaramente alludono alla luce rivelatrice, alla religione cristiana, metafore ribadite poi non solo nella prosa epistolare ma anche nei versi:

Ma tu porti però su gli occhi un velo,
Che ravvisar ti toglie il gran Pianeta
Onde di vero amor ferisce il telo.
[CEBÀ 1623, p. 4].

14. Scrive al proposito IOLY ZORATTINI 1984, p. 289: «Il Seicento, per la storia degli insediamenti ebraici a Venezia e nella terraferma, si presenta come un secolo nel quale si assiste alla diffusione dei ghetti mentre, al tempo stesso e nonostante le interdizioni connesse con tale regime di clausura, si nota come l'ebraismo veneto abbia ormai raggiunto un notevole grado di stabilità in queste terre».

Ma troppo duro hai tu l'orecchio, e tardo,
E 'l cor di ghiaccio hai fieramente involto,
Mentre, dal vero Duce il piè rivolto
Segui con falsa guida altro stendardo.
[CEBÀ 1623, p. 5].

Ma troppo hai tu l'orecchio duro, e tardo,
E 'l cor di ghiaccio hai fieramente involto.
[CEBÀ 1623, p. 12].

Nella sua azione di persuasore Cebà alterna alle punture e alle «lezioni» morali in materia di religione degli accenni personali e particolarmente dei riferimenti ai propri sentimenti nei confronti di Copio Sullam e nel farlo non risparmia alcun espediente, come quando, nell'undicesima lettera, scrive, sempre per fare pressione sulla donna: «Io non riconosco in me virtù, che voi dobbiate apprezzare, se non quella, che mi sollecita a desiderare la salute vostra», e, dopo poche righe, insiste: «l'orribilità del vostro pericolo muove la compassione delle mie viscere» (CEBÀ 1623, p. 34). In occasione poi dello scambio di un ritratto fra i due corrispondenti Copio Sullam compone questa manieristica quartina:

L'imago è questa di colei ch'al core
Porta l'imago tua sola scolpita,
Che con la mano al seno al mondo addita:
Qui porto l'Idol mio, ciascun l'adore.
[FORTIS 2003, p. 111, *Sonetto IV*].

Così la poesia diviene veicolo per ribadire la propria fede religiosa, intensa e sincera:

O di vita mortal forma divina
E dell'opre di Dio mèta sublime,
In cui se stesso e 'l suo potere esprime,
E di quanto ei creò ti fe' Reina.
[FORTIS 2003, p. 123, *Sonetto VIII*].¹⁵

15. Di particolare valore questo sonetto che si avventura nella trattazione del tema dell'anima e della sua immortalità nonché il difficile rapporto con la ragione. La seconda quartina si sviluppa infatti così: «Mente che l'uomo informi, in cui confina | L'immortal col mortale, e tra le prime | Essenze hai sede, nel volar da l'ime | Parti là dove il Cielo a te s'inchina». Mentre le due terzine, dedicate alla ragione, sono rivelatrici del pensiero e dei sentimenti dell'autrice: «Stupido pur d'investigarti or cessi | Pensier che versa tra caduchi oggetti, | Che sol ti scopri allor ch'a Dio t'appressi. | E per far paghi qui gl'umani petti, | Basti saper che son gl'Angeli stessi | A custodirti e a servirti eletti».

La poesia della Copio Sullam, se da un lato resiste senza sforzo all'«esigenza del nuovo» (FELICI 1978, p. XXVI) secondo la moda del secolo, dall'altro si sforza di creare, con stilemi e vocaboli attinti da Petrarca e soprattutto dai petrarchisti del Cinquecento, un linguaggio sentimentale e spirituale chiaro e diretto, intenso e pregnante. I toni lievi e delicati vengono però prontamente dimessi quando l'autrice si difende e rivendica la propria buona fede, attaccando coloro che la vogliono danneggiare:

Quel domestico mostro, Idra novella,
 Dai cui toschi campata spiro a pena.
 La fé ch'ebbi in uom vile empia sirena
 Fu, ch'affascinò l'alma: o cielo, e quella
 Lingua, ch'estinta rattivai: poté ella
 Congiura ordir, di s'empî fili piena?
 [FORTIS 2003, p. 130, *Sonetto X*].¹⁶

La dimensione entro la quale la poetessa descrive il proprio agire consiste nella significativa metafora dell'aringo, del luogo di scontro e duello, in cui però gli avversari non sono degni, in quanto si tratta di calunniatori e diffamatori:

Deh! volgi in me il tuo sguardo e mira quanti
 Strali m'avventa il perfido livore;
 Sgombra da cieche menti il fosco errore,
 Né d'oltraggiar il ver l'empio si vanti.
 [FORTIS 2003, p. 115, *Sonetto VI*].

Al di là dei nomi di detrattori e calunniatori e delle cause dirette che ispirarono i versi, mi sembra notevole lo sforzo della poetessa di resistere e replicare con e attraverso i versi, quel suo scendere armata solo di lettere, sonetti e manifesti («Col petto ignudo i colpi suoi respingo», FORTIS 2003, p. 118, *Sonetto VI*) nell'acre e pericoloso universo del vero, che per lei diventa inevitabilmente un'azione tanto dolorosa quanto necessaria: «Entro senz'armi in non usato aringo» (FORTIS 2003, p. 118, *Sonetto VI*).¹⁷ L'insistenza nell'utilizzo di metafore belliche all'interno dei

16. Questo sonetto si conclude con la topica immagine della serpe traditrice, immagine nota che nei versi della Sullam acquista violenza e una forte carica di sdegno grazie alla valenza «didattica» dell'immagine: «Serva dunque il mio esempio a chi nodrisce | l'angue nel seno e ne lo snidi fuore | pria che lo asperga di rabbia nociva».

17. HARRÀN 2009, pp. 30 e 31, sembra cogliere un aspetto fondamentale della personalità della Sullam quando nell'introduzione alla sua recente monografia scrive: «Copia was deep down a romantic. [...] Her enthusiasm led her to verbal excesses» e: «Her sensitivity was

sonetti porta a considerare la sua strategia di difesa come un elemento fondamentale della sua identità di poetessa prima e di donna che scrive dopo, di donna ebrea sì relegata in un ghetto ma che può, attraverso lo scambio epistolare e la comunione della letteratura, liberare la sua voce e costruire la propria identità letteraria e culturale su carta e con la carta colmare le distanze fisiche e psicologiche dal mondo maschile e controriformistico della sua epoca.

Copio Sullam, per quanto è dato di sapere dalle scarse attestazioni rimaste su di lei, non ebbe vita facile soprattutto per colpa di personaggi che dopo aver ricevuto da lei ospitalità e benefici la tradirono calunnian-dola pubblicamente, anche per iscritto.¹⁸ Si descrive come circondata da viltà di attacchi abietti e meschini:

A vile e indegno oggetto di mirare
Talor fui astretta: ma la mente altera
Tosto a dietro si volse, che non spera
Da vil tenzon fama illustre destare.
[FORTIS 2003, p. 135, *Sonetto XII*].

Il tono della poetessa non può pertanto che oscillare fra durezza nel reagire e nel difendersi e tensione verso l'alto, verso una purezza aerea e alta, lontana e superiore alle bassezze e alle viltà dei vari suoi non pochi calunniatori (cfr. HARRÀN 2009, pp. 1-114). I risultati sono veementi e inconfondibili:

Ma che? Vil core d'ignominia al pondo
Forse pon cura, se in sozzi costumi
Gode, qual entro al lezzo porco immondo?
Quindi è, Signor, ch'ai fiati odiosi, ai fumi
D'empie fauci non bado: a più secondo
Spirar d'aura or m'avvien che i vanni impiumi.
[FORTIS 2003, p. 137, *Sonetto XIII*].

Il documento principe della produzione pervenuta della Copio, apice della tensione di affermazione e difesa del proprio esistere e del proprio scrivere, è il *Manifesto* (1621), opera dettata dall'esigenza immediata di difesa dalle pericolose accuse di Baldassar Bonifacio, figura complessa

exhibited in her reactions to the vicissitudes in her correspondence with Cebà and to his often blunt assertions».

18. Vedi MUZZARELLI 1991, pp. 101-102; per una rapida contestualizzazione del rapporto tra religiosità e coercizione vedi SELLA 1997, e particolarmente al paragrafo: *Coercizione e repressione*, pp. 173-191.

e intellettuale dottissimo quanto avido di gloria,¹⁹ ma anche e soprattutto spazio privilegiato di scrittura esplicativa e di affermazione della propria poetica.

Opera insidiosissima, il *Discorso* di Bonifacio (1621)²⁰ è un atto d'accusa spietato e sistematico, dove le accuse a Sullam sono ribadite implacabilmente per la settantina di pagine fitte di citazioni classiche e bibliche, dove le interrogative retoriche si alternano a sentenze, leziosaggini, sillogismi e ad ogni sorta di effetti retorici e dottrinali tesi a mettere in luce la propria cultura e la propria ortodossia ai danni dell'interlocutrice. Le prime pagine del *Discorso* sono rappresentative del tono dell'intera opera e delle modalità di attacco di Bonifacio, che parte dal presupposto della negazione dell'immortalità dell'anima da parte di Copio Sullam senza mai citarne opere, versi, né frasi orali. Il *Discorso* si apre con una finta *captatio benevolentiae* che mira però a mettere in luce l'apertura mentale dell'autore, che afferma di non temere di apprendere *perfino* da una donna: «Io mi pregio di aver trovato così dotta maestra, come voi sete; né mi sdegno d'imparare da femina, perché ne gli intelletti non è distinzione di sesso» (BONIFACIO 1621, p. 5). Dopo questo avvio solo apparentemente moderato inizia l'attacco vero e proprio che si manterrà virulento per tutta l'opera:

Voi siete la luna delle filosofesse. Solo m'incresce che la vostra luna vuol più tosto ricevere oscuro lume da quel fosco sole, che chiarissima luce dall'inecclissabile sole: e voi sola tra gli Ebrei dopo tante migliaia d'anni negate fede all'infalibilibil chirografo, che scrisse Iddio di sua mano, revocando ora in dubbio la verità delle Sacre carte, ed antepoendo l'autorità di Aristotele a gli oracoli de' Profeti. Di donde anco avviene che non mi consentite in alcuna maniera che l'uomo fosse creato immortale nello stato dell'innocenza. [BONIFACIO 1621, p. 5].

Baldassarre Bonifacio non tralascia nessun argomento e, pur nella ricercatezza e nell'eleganza della prosa, infiorettata di citazioni latine e volgari, non smorza l'acredine e la violenza degli attacchi, pressanti e continui nonché legittimati, agli occhi dell'autore, dalla gravità delle fantomatiche affermazioni di Copio Sullam e dalla necessità imprescindibile dell'emendamento da parte dell'autore, qui investito del ruolo di

19. Su Bonifacio rinvio, oltre che al profilo biobibliografico di Rossi 1970, a Fulco 2001 e part. alle pp. 376-379. Per la ricostruzione della vicenda di manifesti, risposte e lettere accusatorie ed apologetiche vedi Fortis 2003, pp. 49-60 e 61-81, nonché Harran 2009, pp. 45-56.

20. Ho ammodernato la grafia con interventi minimi di normalizzazione abolendo le *h* intervocaliche, adeguando le maiuscole e sciogliendo le abbreviazioni per altro non frequenti).

paladino della difesa dei dogmi cristiani dalle insinuazioni altrui, di una donna che cita Aristotele e che non è Cristiana:

E voi, dando orecchio alla pestifera dottrina di venenoso maestro [Aristotele], vi sforzate di far che gli uomini muoiano quanto all'anima: quasi che non sia d'avvantaggio la morte naturale, se non gli uccide con le saette de' vostri acutissimi sillogismi. Dalle quali starei volentieri lontano, per non farmi bersaglio all'altrui dardeggiare, se o fosse lecito resistere allo Spirito di Dio, che mi ci sospinse; o potessi, da voi provocato, salvo l'onor mio, rifiutar la disfida. Non per tanto, essendo necessitato ad entrar in duello con voi, per combattere non a corpo a corpo, ma più tosto anima con anima, concepisco buona speranza che resterà morta la vostra, perch'è mortale; e non riceverà punto di offesa la mia, perch'essendo immortale, viene ad esser fatata. [BONIFACIO 1621, p. 5].

In seguito, come prima di lui Ansaldo Cebà, ma con ben minore delicatezza, Bonifacio ricorre a metafore belliche arricchite da immagini mitologiche per impreziosire la prosa del suo *Discorso*: «Con la quale [spada] io mi movo ad uccider l'anima vostra mortale, acciò che ne risorga un'altra immortale non generata dalla natura, ma creata di Dio» (BONIFACIO 1621, p. 6). Bonifacio spinge la sua verbosa aggressività fino al punto da paragonarsi ad Orfeo, svuotando il mito della sua gentile filigrana per impregnarlo con le proprie argomentazioni dottrinarie, rinforzate da un'emblematica citazione latina cui segue l'ennesima domanda retorica:

Vi protesto però ch'io mi muovo ad entrare in questo abisso profondo, quasi novello Orfeo, solamente per cavar voi bella Euridice dal baratro dell'Inferno. Non desidero di sovrastare a voi disputando; non ambiziosa arroganza, o superba temerità mi ci scorge: *Sed me iusta Dei, quae nunc has ire per umbras, | Per loca senta situ cogunt, noctemque profundam, | Imperiis egere fuis.* | Vorrei dunque sapere, quando l'anima dell'uomo sia caduca, e s'estingua insieme col corpo, qua fosse quello spirito di vita, che Iddio di sua propria bocca, per così dire, soffiò nella faccia di Adamo? [BONIFACIO 1621, pp. 6 e 7].

Un altro aspetto del mito di Orfeo si trova anche, significativa coincidenza, in una lettera dell'agosto 1619 in cui il corrispondente genovese di Sullam, Ansaldo Cebà, prendendo spunto da una lettera in cui la donna evidentemente lo paragonava a personaggi della mitologia greco-romana, accludeva questi versi:

Trar le pietre Anfione,
De la sua lira il dolce suon poteo,
Mover le fiere Orfeo:
Sarra che paragone,

Fai tu di me con loro,
 Se tratta ancora o mossa,
 Ad adorar non t'ho quel Dio, ch'adoro?
 [CEBÀ 1623, pp. 38-54].

Alle insistenti e pungenti parole altrui la donna risponde per iscritto con chiara e programmatica risolutezza. Le pagine del *Manifesto* della Copio Sullam – opera dalla poetessa stessa definita: «breve, ma necessaria, fatica» (COPIO SULLAM 1621, *Dedicazione dell'opera, Al Signor Simon Copia suo diletissimo Genitore*, p. 149) e, in seguito: «fatica di due giorni» (p. 150) – sono dedicate al padre morto, onorando il quale fin dalle prime righe viene affermata con forza l'immortalità dell'anima: «Chi ha fatto passaggio da questa mortal vita, accioché gl'effetti stessi corrispondessero a quel che nell'opera affermo di credere indubitatamente l'essere immortale dell'Anime» (p. 150). Il concetto dogmatico dell'immortalità dell'anima viene quindi riaffermato nel giro di poche righe rivolgendosi allo «svisceratissimo Genitore», «Anima bella», che: «benché spogliato dal caduco velo, tra spiriti viventi dimori, e dimorerai in eterno» (p. 150). La propria apologia, l'ingiustizia e la faziosità delle accuse altrui sono affermate fin dalla pagina che precede la dedica al padre, nella dedica ai lettori, *A chi legge*, dove l'autrice non rinuncia a ritornare sulle sue condizioni di salute²¹ per rafforzare il vigore del proprio sforzo di difesa da ciò che da subito vuol qualificare come calunnia dovuta a «malignità, semplicità o trascuratezza» (p. 148). *L'incipit* stesso del *Manifesto* di Copio Sullam, che ingloba un vocativo intenso e dolente ma allo stesso tempo fiero e deciso, è rivelatore del tono e dei contenuti: «L'Anima dell'uomo, Signor Baldassarre, è incorruttibile, immortale e divina, creata e infusa da Dio nel nostro corpo» (p. 150). La dialettica che Copio Sullam usa per rintuzzare le accuse e le insinuazioni del suo avversario è definita fin dall'inizio dell'opera dove una serie d'interrogative retoriche tese a dimostrare l'inutilità, la gratuità e la stoltezza delle accuse di Bonifacio: «Che bisogno vi era, e massime in Vinegia, di tal trattato, e a che proposito stamparsi tra cristiani simili materie?» (p. 150).²² A questo affondo l'autrice fa seguire una fitta e

21. Descrivendo nella dedica ai lettori le condizioni non facili della propria difesa, la poetessa si definisce infatti: «A pena risorta da una grave infirmità, che lungamente mi ha tenuta oppressa, con pericolo di morte, dalla quale non per altro credo che la Divina bontà si sia compiaciuta preservarmi, che perché io potessi liberar la mia fama da una sì grave macchia, che mi si era preparata» (COPIO SULLAM 1621, *A chi legge*, p. 148).

22. Al momento poi di indicare le ragioni che possono aver spinto Baldassar Bonifacio ad attaccarla, Copio finge un candore che si ritorce tutto contro il suo avversario che si vede

dotta disquisizione apologetica, serrata, consequenziale e colma di citazioni di autori classici quali Virgilio, Dante, Orazio, la Bibbia, Lucrezio, Aristotele, Della Casa:

Onde potevate in vece de' versi di Virgilio, appropriarvi di quei di Dante:

Nel mezzo del cammin di nostra vita,
Mi ritrovai per una selva oscura
Ché la diritta via avea smarrita. [...]

Ah! Signor Bonifaccio, quando anco zelo religioso vi avesse mosso, non conveniva però che presumeste più oltre di quello che le vostre forze comportavano. [...] Con tutto che voi mostriate di far tanta riflessione sopra quella famosa sentenza *Conosci te stesso*, sapete pure che Orazio dice nella Poetica, se pur l'avete veduta:

Il primo fonte e 'l rio del scriver bene
Senza dubbio è 'l saper:

tradotto dal Dolce. Poiché la vera gloria non si procaccia con l'ostentazione, ma con la fatica, sentenza del medesimo Autore:

Vedesi che colui che giunger tenta
A la meta, ch'ei brama nel suo corso,
Molte cose patì sendo fanciullo,
Sudò sovente, e provò caldo e gelo.

Ma l'importanza è che anco in voi può quella pestifera opinione:

A me par brutto in vero esser lasciato
Indrieto da color che dotti sono,
E convenirmi confessar in tutto
Non saper quel che mai non imparai.

Dovea in questo almeno farvi alquanto ritenuto l'esempio di Aristotile, al quale non è quasi bastato l'animo di lasciarsi intender chiaramente in tal materia. [...] Se pure non avete vedute le altre scritture, e Gioseffo Flavio Istorico, che le varie opinioni dell'Ebraica Nazione riferisce, vi scuso; ma non vi scuso già che non abbiate a mente l'Evangelio della vostra Fede, poiché vi sareste ricordato che in San Matteo, al Cap. 22, li Sadducei, una setta di Ebrei, che negava l'immortalità,

rappresentato come sprovveduto e inconsapevole *sciocco*, anzi, per dirla con le parole di Copio Sullam, di «bravo in credenza»: «Non posso creder esser stata malignità, poiché di questa pare che mi assicuri la vostra amicizia e la piacevolezza della vostra natura. Potrebbe forse dirsi essere stato l'istesso non sapere, atteso che mi ricordo aver letto nel *Galateo* che, tra l'inciviltà che commettono gli uomini, una è il voler far ostentazione di se stessi in quello in che manco vagliono». Copio non specifica in quale parte dell'opera di Giovanni Della Casa ha tratto il concetto ma è il tredicesimo capitolo quello che tematicamente e contenutisticamente più si avvicina alle sue parole («E quantunque niuna cosa paia che si possa trovare più vana dei sogni...»).

andarono a promoverne anco difficoltà a Cristo, dal quale fu saviamente soddisfatto e posto silenzio alle loro interrogazioni. [COPIO SULLAM 1621, pp. 151-152].²³

La disquisizione della Copio ha lo scopo di asserire la sincerità della propria scrittura e fede ebraica, direttamente proporzionali alla gratuità e alla falsità delle accuse dello scritto di Bonifacio che viene caratterizzato come: falsissimo, calunnia, macchinazione, «falsissima, ingiusta e fuori di ogni ragione» (COPIO SULLAM 1621, pp. 151-152), sconsiderato, sciocco, arrogante, insipido, ignorante e pretestuoso. Copio Sullam ricorda inoltre in due passi del *Manifesto* come si tentò più volte e autorevolmente (da Cebà e non solo) di convertirla al cristianesimo e dà un breve saggio di filologia semitica dimostrando con decisione e sicurezza l'ignoranza del suo avversario nel tradurre la parola *Ruach*, «spirito», vocabolo sul quale il suo avversario aveva appuntato una non piccola parte della sua accusa. Nel *Discorso* del Bonifacio si leggeva infatti:

Quando Salomone dal corpo dell'uomo che è materiale, distingue lo spirito, lo chiama RUACH, voce che in tutta la Scrittura significa sempre sostanza incorporea, né mai fu dichiarata RUACH l'anima d'alcun bruto animale. Ma RUACH sono dette la mente umana, l'angelica e la Divina. Laonde si cava pur'anco dalla proprietà della vostra lingua, che nominate Sacrosanta, perché fu ritrovata da Dio, che si come l'intelletto umano ha similitudine col divino, così non ha punto di conformità con l'anima delle bestie. Ma ci vuol'altro che autorità delle Scritture, a far che si acqueti cotesto vostro vivacissimo ingegno. [BONIFACIO 1621, p. 7].

A queste argomentazioni dall'apparenza assai solida Copio Sullam, donna dotta e allieva di Leon Modena, erudito e coltissimo autore della Venezia ebraica,²⁴ senza minimamente scomporsi ribatte in un passo del suo *Manifesto*:

Voi non avete mai veduta la lingua ebraica [...] da altri è stato soffiato nella vostra cerbottana [...] parlando voi con un'Ebreo, dovevate farvi imboccare da chi meglio intendesse la proprietà della lingua, poiché Rauch altro di sua proprietà non significa che l'aria, il vento e il fiato col quale noi respiriamo, onde si

23. Sullam cita *Inf*, I, 1-3, e, per Orazio, la traduzione nella *Poetica* di Lodovico Dolce (1536), citata probabilmente a memoria: vv. 551-552, 778-781 e 789-792 (questi ultimi si presentano un po' diversi in *La Poetica d'Horatio tradot[ta] per messer Lodovico Dolce*, m.d.xxxvi., s.l., ed. da me consultata presso la Memorial Library dell'Università del Wisconsin, Madison [Special collections, X35Y.H5 A. 1]: «A me par brutto in vero esser lasciato | Giù ne l'ultimo grado de poeti; | E covenirmi confessar in tutto | Non saper quel, che mai non imparai»).

24. Per il contesto della cultura e la lingua ebraiche a Venezia e nel Veneto nel Seicento vedi FORTIS, ZOLLI 1979.

può vedere quanto bene calzi la vostra conseguenza, mentre pretendete per tal voce provare che l'Anima sia assolutamente incorporea, e immateriale. [COPIO SULLAM 1621, p. 153].

Nella sua serratissima apologia Copio Sullam riprende in seguito altri due punti citando pagina e foglio dello scritto di Bonifacio per contro-battere le accuse e rivelarne l'assoluta infondatezza. Non solo. Verso la fine del *Manifesto* l'autrice attacca duramente la figura e l'opera di Bonifacio stesso:

Mostrare i difetti e le imperfezioni della vostra scrittura: altro volume vi bisognerebbe che di un breve foglio, non avendo ella altro di buono che la causa che difende; nel resto è così piena di false intelligenze di termini, di storti e mal intesi sentimenti di scritture, di false forme di sillogismi, di cattive connessioni e strani passaggi da una in altra materia, di spropositate citazioni di Autori e, finalmente, di errori di lingua, che nessuno può continuare a leggerla, senza dar qualche titolo al compositore. [COPIO SULLAM 1621, p. 154].

La motivazione della stesura di *Dell'immortalità dell'anima* di Bonifacio viene alla fine individuata da Copio Sullam nella vanità e nella fretta del suo avversario,²⁵ vittima della propria «semplicità» da tutti i punti di vista, che «Vi ha fatto credere di farvi immortale di fama con trattar dell'immortalità dell'Anima» (COPIO SULLAM 1621, p. 150). La conclusione del *Manifesto*, unitamente ad una certa amarezza, si orienta verso l'essere donna della Copio Sullam, sul suo essere donna che scrive e che scrivendo si espone all'altrui cattiveria: «A che effetto sfidar una Donna?» (p. 155).

Segue lo scherno per l'avversario, uno scherno assai amaro: «O valoroso sfidatore delle donne, il campo è tutto vostro, passeggiate in esso pur altiero, vibrando i colpi all'aria, o valoroso campione, o generoso guerriero» (COPIO SULLAM 1621, p. 155); e infine promette un silenzio della scrittura, presagio del vero, lungo silenzio che avrebbe avvolto la sua figura fiera e dolente di donna e di autrice:

Non sono più per contrapporvi alcuna replica, per non consumare inutilmente il tempo, massime essendo io così nemica di sottopormi agl'occhi del mondo nelle stampe, come voi ve ne mostrate vago. Vivete lieto e sperate per voi giovevole quell'immortalità che predicate, se vivrete così osservatore del-

25. Non a caso verso la fine Sullam ritorna sull'argomento e così liquida il desiderio del Bonifacio di pubblicare: «Altro non vi ha indotto a far sì longa e vana fatica, se non quella vana ambizioncella che vi fa correr volentieri alle stampe, credendo che la fama consista in aver di molti volumi fuori, senza aver considerazione alla stima che ne fa il mondo» (COPIO SULLAM 1621, p. 154).

la vostra Cristiana legge, come io professo di essere della mia Ebreia. [COPIO SULLAM 1621, p. 155].

Bibliografia

- AMBROSINI 1997 = F. AMBROSINI, *Penombre femminili*, in G. BENZONI, G. COZZI (a cura di), *Storia di Venezia, 7, La Venezia barocca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997, pp. 301-323.
- ARSLAN, CHEMELLO, PIZZAMIGLIO 1991 = A. ARSLAN, A. CHEMELLO, G. PIZZAMIGLIO (a cura di), *Le stanze ritrovate: antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, Venezia, Eidos, 1991.
- BOCCATO 1993 = C. BOCCATO, *Aspetti della condizione femminile nel ghetto di Venezia (sec. XVII): i testamenti*, «Italia», 10, 1993, pp. 105-135.
- BONIFACIO 1621 = *Dell'immortalità dell'Anima. Discorso di Baldassare Bonifaccio*. Con licenza de' superiori. E privilegio, in Venezia, Appresso Antonio Pinelli Stampator ducale, 1621.
- CALABI 1997 = D. CALABI, *Gli Ebrei e la città*, in G. BENZONI, G. COZZI (a cura di), *Storia di Venezia, 7, La Venezia barocca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 273-300.
- CALABI 2001 = D. CALABI, *The «City of the Jews»*, in DAVIS, RAVID 2001, pp. 31-49.
- CEBÀ 1623 = *Lettere D'Ansaldo Cebà Scritte a Sarra Copia E Dedicate A Marc'Antonio Doria*, In Genova, per Giuseppe Pavoni, 1623.
- CEBÀ 1625 = *La Reina Esther d'Ansaldo Cebà Astitit Regina*, In Genova, Appresso Giuseppe Pavoni, MDCXV, Con licenza de' Superiori.
- COPIO SULLAM 1621 = *Manifesto di Sara Copia Sulam Hebrea. Nel quale è da lei riprovata e detestata l'opinione negante l'immortalità dell'anima, falsamente attribuitale dal Sig. Baldassare Bonifaccio*, Venezia, Alberti, 1621, in FORTIS 2003.
- DAVIS, RAVID 2001 = R. DAVIS, B. RAVID (eds.), *The Jews of Early Modern Venice*, Baltimore - London, The Johns Hopkins University Press, 2001.
- DOGLIO 2005 = M.L. DOGLIO, *Il libro, «lo intelletto e la mano»: Fiammetta o la donna che scrive*, «Studi sul Boccaccio», 33, 2005, pp. 97-115.
- FELICI 1978 = L. FELICI, *Introduzione a Poesia italiana. Il Seicento*, Milano, Garzanti, 1978, pp. VII-XXXII.
- FORTIS 2003 = U. FORTIS, *La «Bella Ebreia». Sara Copio Sullam, poetessa nel Ghetto di Venezia del '600*, Torino, Zamorani, 2003.
- FORTIS, ZOLLI 1979 = U. FORTIS, P. ZOLLI, *La parlata giudeo veneziana*, Assisi, Roma, Carucci, 1979.
- FULCO 2001 = G. FULCO, *Sul «Paltoniere» di Baldassarre Bonifacio*, in ID., *La «Meravigliosa» passione. Studi sul barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno, 2001, pp. 371-414.
- Le Glorie de gli Incogniti 1647 = Le Glorie de gli Incogniti O vero Gli uomini illustri Dell'Accademia De' Signori Incogniti*, In Venezia, Appresso Francesco Valvasense Stampator dell'Accademia, 1647.
- HARRÀN 2009 = *Sarra Copia Sullam, Jewish Poet and Intellectual in Seventeenth*

- Century Venice*, ed. and trans. by D. HARRÀN, Chicago - London, The Univ. of Chicago Press, 2009.
- IOLY ZORATTINI 1984 = P.C. IOLY ZORATTINI, *Gli Ebrei nel Veneto dal secondo Cinquecento a tutto il Seicento*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento 4/II*, a cura di G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1984, pp. 281-312.
- MUZZARELLI 1991 = M.G. MUZZARELLI, *Beatrice De Luna, Vedova Mendes, alias Donna Gracia Nasi: un'Ebreia influente (1510-1569 ca)*, in O. NICCOLI (a cura di), *Rinascimento al femminile*, Roma - Bari, Laterza, 1991, pp. 83-116.
- RANUM 2001 = O. RANUM, *I rifugi dell'intimità*, in P. ARIÈS, G. DUBY (a cura di), *La vita privata. Dal Rinascimento all'Illuminismo*, trad. it., Roma - Bari, Laterza, 2001, pp. 161-202.
- REALE SIMIOLI 1980-1981 = C. REALE SIMIOLI, *Ansaldo Cebà e la Congregazione dell'Indice*, «Campania Sacra», 11-12, 1980-1981, pp. 96-212.
- ROSSI 1970 = L. ROSSI, *Bonifacio Baldassar*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 192-193.
- RHINE 1911 = A.B. RHINE, *The Secular Hebrew Poetry in Italy*, «The Jewish Quarterly Review», n.s., 1, 1911, pp. 341-402.
- SELLA 1997 = D. SELLA, *L'Italia del Seicento (1997)*, Roma - Bari, Laterza, 2003.
- SAROT 1954 = E. SAROT, *Ansaldo Cebà and Sara Copio Sullam*, «Italica», 31, 1954, pp. 138-150.
- VILLA 1986 = E. VILLA 1986, *Cebà, Ansaldo (1565-1622)*, in *Dizionario Critico della Letteratura italiana*, dir. da V. BRANCA, Torino, UTET, 1986, I, pp. 567-569.
- ZEMON DAVIS, FARGE 1991 = N. ZEMON DAVIS, A. FARGE, *Introduzione*, in G. DUBY, M. PERROT (dir.), *Stora delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'età moderna*, trad. it., Roma - Bari, Laterza, 1991, I, pp. 3-12.

ABSTRACT *This essay aims at reconstructing the works of Sara Copio Sullam, a Jewish intellectual who lived in Venice's Ghetto during the first half of the 17th century, and who deserves consideration because of her endeavour at a representation of her own self. What emerges from the few surviving works of poetry and prose of this fascinating woman-writer is a clear effort at defending and promoting her own ideals and the image of herself as a poet and intellectual against a segregating and male-oriented intellectual world. Through her works this woman of the past creates a stunning and up-to-date example of a self-reliant intellectual.*

Per una prima schedatura della raccolta zeniana
dei drammi per musica dal 1701 al 1750
(Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana)

Chiara Cristiani

Come è noto, Apostolo Zeno (1688-1750) fu un appassionato bibliofilo, collezionista di manoscritti, testi a stampa e monete antiche, antiquario e acclamato autore di drammi per musica, attivo sia presso i teatri pubblici di Venezia che presso il teatro di corte a Vienna in qualità di Poeta Cesareo per l'Imperatore Carlo VI d'Asburgo. Marco Forcellini,¹ che raccolse le memorie dell'illustre studioso, ha riportato a questo proposito notizie relative ad un tentato inventario del vasto patrimonio bibliografico in possesso di Zeno, nonché svariate epistole a questo proposito. Egli infatti riferisce, tra i suoi appunti di racconti raccolti dalla viva voce di Zeno, che questi era continuamente visitato dai padri Domenicani, il cui convento si trovava vicino alla sua abitazione, ed è proprio a loro che egli donò la propria, immensa biblioteca. Essa, a quanto pare, constava, già agli inizi del 1718, di circa seimila volumi, cui si erano aggiunti gli acquisti viennesi, cosicché nel 1724 Zeno scriveva a Lorenzo Patarol: «I volumi che tengo parte costì, e parte qui ancora, giungono oramai al numero di presso a dieci mila: per un privato anche troppo».² Una collezione eccezionale, a detta di Zeno, ed effettivamente da considerarsi tale per l'epoca, considerando

1. M. FORCELLINI, *Memorie* manoscritte raccolte dalla viva voce di Zeno negli ultimi anni della sua vita. Una copia del documento è conservata presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, nel fondo Ashburnham 1502; un'altra copia si trova presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, ms. Cic. 3430/16. Il recentissimo *Diario Zeniano*, (FORCELLINI 2012) riporta il contenuto del ms. Ashburnham 1502 (che comprende anche le «Lettere originali del Signor Apostolo Zeno e notizie circa lo stesso tratte dalla viva voce di lui dal Signor Marco Forcellini ms. autografo con altre cose del Zeno o allo stesso spettanti»).

2. Lettera del 25 marzo, in ZENO 1753 e ZENO 1785, III, n. 619, p. 426. Di grande interesse sono anche le missive di Zeno non pubblicate e conservate in forma manoscritta presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: *Lettere inedite del signor Apostolo Zeno Istoric e Poeta cesareo raccolte e trascritte da Giulio Bernardino Tomitano Opitergino membro del collegio elettorale dei dotti. Oderzo CD.D.CCC.VIII* (ms. Ashburnham 1788); alcune lettere inedite raccolte nell'Ashburnham 1500.

inoltre che il letterato l'accrebbe fino agli ultimi anni della propria esistenza; non meraviglia quindi che la scelta del poeta di lasciare l'intero patrimonio librario ai frati Domenicani Osservanti delle Zattere, detti Gesuati, i quali detenevano presso il medesimo convento una biblioteca aperta quotidianamente al pubblico molto frequentata, suscitasse qualche rimostranza da parte di Andrea Cornaro. Di ciò dà ampia testimonianza Francesco Negri nella sua bibliografia zeniana, proprio secondo i riferimenti di Forcellini.³ Questi, in particolare, ipotizza che Zeno, pur mostrando di non essere stato raggiunto dalle voci che circolavano, avesse disposto l'esecuzione del trasferimento della biblioteca mentre era ancora in vita, proprio per evitare che il fratellastro potesse renderlo impossibile dopo la sua morte. Il poeta venne del resto sepolto nel medesimo convento dei Domenicani, due mesi dopo aver definito le sue ultime volontà, l'11 novembre 1750. Della questione si è occupata LAINI 1995, pp. XI-XXIV; partendo da una ricostruzione delle vicende legate alla collezione libraria zeniana nel suo percorso verso la Biblioteca Marciana, la studiosa ha passato in rassegna e catalogato meticolosamente i drammi che presso la biblioteca sono compresi nelle collazioni a segnatura *Dramm.* 3448-3516. L'intero fondo infatti consta complessivamente di 1065 testi raccolti in 131 volumi contrassegnati dal fregio dell'*ex-libris* recante il nome del proprietario, «Apostoli Zeni». Laini ha proceduto ad uno spoglio del primo gruppo di collocazioni consequenziali *Dramm.* 3448-3516, che ha portato ad un repertorio di circa 474 titoli corrispondenti ai drammi secenteschi della collezione con rappresentazione a Venezia, più specificamente compresi tra il 1637 e il 1700. Per i 591 libretti successivi, compresi nel periodo che va dal 1701 al 1750, ho quindi provveduto, usufruendo del catalogo topografico messomi gentilmente a disposizione dalla biblioteca, ad una verifica delle collocazioni successive indicate dalla studiosa, ovvero *Dramm.* 3517-3578, dalle quali risultano in effetti, ugualmente, libretti di esclusiva rappresentazione veneziana.⁴ Nella prospettiva di uno studio approfondito della scrittura drammatica di Zeno e della definizione del suo ruolo all'interno della riforma del teatro per musica, infatti, questo tipo di

3. Cfr. NEGRI 1816, pp. 375-381; si vedano anche le notizie contenute nel citato ms. Ashburnham 1502, cc. 187-262. Il testo riportato da Negri come citazione di Forcellini appartiene effettivamente ad una lettera da questi scritta l'8 settembre 1750 al fratello, con il racconto dell'ordine di sgombrare della biblioteca da casa di Zeno, riportata anche nel cod. Ashb. 1788, cc. 18-19; la missiva è seguita da un'altra datata 15 settembre 1750 (c. 19), dove viene descritto il trasferimento effettivo dei libri di Zeno al convento. In una ulteriore lettera trascritta nel codice, c. 20, il 12 novembre 1750 Forcellini informa il fratello dell'avvenuta scomparsa di Zeno, morto nella notte di san Martino (11 novembre).

4. Per un approfondimento relativo ai teatri veneziani tra Seicento e Settecento, si vedano i seguenti titoli: MANGINI 1974; MANCINI, MURARO, POVOLEDO 1995-1996, II.

catalogazione risulta uno strumento molto prezioso per entrare nel vivo del meccanismo compositivo zeniano. Indubbiamente, infatti, la figura di Zeno si inserisce con i suoi drammi in un contesto di nuove trasformazioni del melodramma composte da altrettanti elementi intrecciati fra loro; tuttavia, la sistematicità con cui il poeta applicò l'intento di rendere il libretto alla stregua della tragedia gli conferisce un'importanza insostituibile nel creare una nuova piattaforma per il genere melodrammatico. La consapevolezza con cui condusse una simile operazione affondava senza dubbio le radici nella notevole conoscenza che anche del melodramma egli aveva e lo studio che vi dedicava. La presenza nella sua celebre biblioteca di un'ingente collezione di libretti, che andavano dal 1634 al 1750, comprensiva degli stessi libretti zeniani, documenta in primo luogo l'interesse con cui Zeno deve essersi confrontato con le esperienze a lui precedenti e contemporanee in ambito veneziano; un confronto che non manca di essere avvertito con forza in alcuni dei suoi stessi componimenti teatrali, e di cui è fondamentale tenere conto nell'analisi dei testi drammatici.⁵ Inoltre, esso rappresenta un utile elemento di verifica per la definizione del corpus drammatico zeniano, dal quale appaiono contraddittoriamente rigettati alcuni titoli effettivamente presenti nella sua biblioteca privata.

Il presente contributo vuole dunque essere un'ideale prosecuzione del formidabile lavoro di Laini partendo da una prima ricognizione del materiale rimasto fuori dalla sua catalogazione, al fine di annotare i titoli ancora disponibili all'interno del patrimonio drammatico zeniano presente presso la Biblioteca Marciana. Come specificato da LAINI 1995 nel titolo del suo repertorio, e come da me verificato per i titoli successivi, si tratta di edizioni di drammi rappresentati nei teatri di Venezia: per questo motivo, non compaiono esemplari dei libretti viennesi scritti da Zeno (fatta eccezione per eventuali repliche veneziane dei medesimi). Per questa prima proposta di elenco si riporta dunque la lista dei drammi secondo l'ordine con cui appaiono archiviati, mentre ciascuna voce appare trascritta con il corredo di informazioni presente nella stessa scheda, con l'intento di fornire un ulteriore strumento di utilità scientifica nello studio dei rapporti tra Zeno e i librettisti a lui precedenti e contemporanei, oltre che catalogo indicativo di un ingente patrimonio librettistico conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia.⁶

5. Sul ruolo di Zeno nella riforma del melodramma si vedano in particolare: FEHR 1912; FREEMAN 1968; FREEMAN 1981; SALA DI FELICE 1985; SALA DI FELICE 1990; ROSAND 2007.

6. Si ringrazia la Biblioteca Nazionale Marciana per aver messo a disposizione della mia consultazione il catalogo topografico delle collocazioni drammatiche, fondamentale per la compilazione del presente lavoro.

Bibliografia

- FEHR 1912 = M. FEHR, *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes. Ein Beitrag zur Geschichte des Librettos*, Zürich, Tschopp, 1912.
- FORCELLINI 2012 = M. FORCELLINI, *Diario Zeniano*, a cura di C. Viola, Pisa, Serra, 2012.
- FREEMAN 1968 = R. FREEMAN, *Apostolo Zeno's Reform of the Libretto*, in «Journal of the American Musicology Society», 21, 1968, pp. 321-341.
- FREEMAN 1981 = R.S. FREEMAN, *Opera without Drama. Currents of Change in Italian Opera, 1675-1725*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
- LAINI 1995 = M. LAINI, *La raccolta zeniana di drammi per musica veneziani della biblioteca nazionale marciana 1637-1700*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995.
- MANCINI, MURARO, POVOLEDO 1995-1996 = F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, *I teatri di Venezia*, t. II (t. I, «Teatri effimeri e nobili imprenditori»; t. II, «Imprese private e teatri sociali»), Venezia, Corbo e Fiore, 1995-1996.
- MANGINI 1974 = N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.
- NEGRI 1816 = F. NEGRI, *La vita di Apostolo Zeno*, Venetia, Alvisopoli, 1816.
- ROSAND 2007 = E. ROSAND, *Opera in the Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 2007.
- SALA DI FELICE 1985 = E. SALA DI FELICE, *Alla vigilia del Metastasio: Zeno*, Roma, Atti dei convegni lincei, 1985, pp. 79-109.
- SALA DI FELICE 1990 = E. SALA DI FELICE, *Zeno: da Venezia a Vienna. Dal teatro impresariale al teatro di corte*, in M.T. MURARO (a cura di), *L'Opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 65-113.
- Zeno 1753 = *Lettere di Apostolo Zeno Cittadino Veneziano, Istorico e Poeta Cesareo*, Venezia, Pietro Valvasense, 1753, 3 voll.
- Zeno 1785 = *Lettere di Apostolo Zeno Cittadino Veneziano, Istorico e Poeta Cesareo*, a Venezia, presso Francesco Sansoni, 1785, 6 voll.

Schedatura

1. Dramm. 3517

- APOSTOLO ZENO, *Griselda*. Drama per Musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Casciano L'Anno M. DCCI. In Venezia, M. DCCI. Per li Niccolini. Con Licenza de' Superiori, & Privilegio.
- Il Pericle in Samo*. Drama in Musica Da rappresentarsi l'Anno 1701. nel Theatro Domestico di S. Fantin. In Venezia, 1701. Si vende zo del Ponte d S. Mose da Gio: Maria Rossi. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.
- FRANCESCO SILVANI, *L'Inganno innocente*. Drama per Musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo L'Anno 1701. In Venetia, 1701. Per li Niccolini. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.
- MATTEO NORIS, *Catone Uticense*. Drama per Musica da recitarsi nel Teatro Grimani in S. Gio: Grisostomo, l'Anno M. DCCI. In Venetia, 1701. Per li Niccolini. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

2. *Dramm.* 3518

FRANCESCO SILVANI, *L'Arte in Gara con l'Arte*. Drama per Musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassiano. L'Anno 1702. In Venezia Appresso Marino Rossetti. In Marzaria, all'Insegna della Pace. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

FRANCESCO PASSARINI, *La Vittoria nella Costanza*. Drama per Musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo l'Anno 1702. In Venezia Appresso Marino Rossetti. In Marzaria, All'Insegna della Pace. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

L'Orfeo. Opera Pastorale da rappresentarsi nel Teatro di San Fantino in Venezia l'Anno 1702. In Venezia M. DCC II. Per Domenico Valvasense in Frezaria arente Corte del Spiron. Con Liceza de' Superiori.

Tiberio Imperatore d'Oriente. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo L'Anno 1702. In Venetia, presso Marino Rossetti. In Marzaria, all'Insegna della Pace. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio. Lo Stampatore a chi legge. - Qui è riportato che il «nobil Drama» è «parto di pena erudita» che un Cavaliere nobile affezionato del Teatro ha consegnato al teatro e che è stata rapidamente messa in scena. Il nome dell'autore non viene citato e non ne viene riportata dedicatoria perché «vivendo questi lontano fuori d'Italia al servizio di gran Personagio non hà voluto prendersi questa libertà chi lo fa' rappresentare, senza riceverne i sentimenti da chi l'hà composto».

FRANCESCO SILVANI, *L'Ingratitudine castigata*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di San Casciano L'Anno 1702. In Venetia, Presso Marino Rossetti. In Marzaria, all'Insegna della Pace. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

ANTONIO MARCHI, *Demetrio e Tolomeo*. Drama per Musica dà rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo l'Autunno dell'Anno 1702. In Venezia M. DCC II. Appresso Marino Rossetti. In Merceria, all'Insegna della Pace. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

GIULIO CESARE CORRADI, *La Pastorella al Soglio*. (Opera postuma) Da rappresentarsi per Musica Nell'antichissimo Teatro Tron di San Casciano per l'Autunno Dell'Anno 1702. In Venezia M. DCC. Appresso Marino Rossetti. In Merceria, all'Insegna della Pace. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

Amar per Vendetta. Drama per Musica Da recitarsi nel Teatro di S. Moisè. Nuovamente Riaperto à uso d'Opere l'Autunno dell'Anno 1702. In Venetia M. DCCII. Appresso Marino Rossetti In Merceria, all'Insegna della Pace. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

3. *Dramm.* 3519

APOSTOLO ZENO, *Venceslao*. Drama da rappresentarsi per Musica nel Teatro Grimani In S. Gio: Grisostomo l'Anno 1703. In Venezia, per Girolamo Albrizzi.

ANDREA MINELLI, *La forza vinta dall'onore*. Drama musicale da rappresentarsi nel Teatro S. Moisè in Venezia l'anno 1703. In Venezia, per il Zuccato, 1703.

LORENZO MORARI, *Farnace*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1703. In Venezia, appresso Masino Rossetti, 1703.

FRANCESCO SILVANI, *Il miglior d'ogni amore per il peggior d'ogni odio*. Drama per

musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Casciano l'autunno dell'anno 1703. In Venezia : per Gio. Battista Luccato, 1703.

FRANCESCO SILVANI, *Il piu fedele fra i vassalli*. Drama per musica da recitarsi nell'antichissimo Teatro Tron di S. Casciano l'anno 1703. In Venetia, per li eredi Nicolini, 1703.

4. *Dramm.* 3520

MATTEO NORIS, *L'odio e l'amore*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani in S. Gio: Grisostomo l'anno 1703. In Venezia, appresso Marino Rossetti.

GIO. PIETRO CANDI, *Gli amanti generosi*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo l'anno 1703. In Venetia, presso Marino Rossetti.

FRANCESCO SILVANI, *Gli Imenei stabiliti dal caso*. Drama per musica da rappresentarsi nell'antichissimo Teatro Tron di S. Cassiano l'anno 1703. In Venezia, Heredi Nicolini, 1703.

GIROLAMO COLATELLI, *L'honor al cimento*. Opera musicale da rappresentarsi nel Teatro di S. Faustino l'anno 1703. In Venezia, appresso Gio: Francesco Valvasense, 1703.

GIAN MATTEO GIOVANNINI, *L'Almansore in Alimena*. Drama per musica da recitarsi nel Teatro di Sant'Angelo l'anno 1703. In Venetia, presso Girolamo Albrizzi.

5. *Dramm.* 3521

MATTEO NORIS, *Il giorno di notte*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani in S. Gio: Grisostomo l'anno 1704. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1704.

FRANCESCO SILVANI, *La fede tradita e vendicata*. Drama per musica, da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Casciano l'anno 1704. In Venezia, per Gio. Batt. Zuccato, 1704.

APOSTOLO ZENO, *Pirro*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo, l'anno 1704. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1704.

GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Il pastore d'Anfriso*. Tragedia pastorale per musica. Da rappresentarsi la seconda volta nel Teatro Grimano di S. Gio. Grisostomo, l'anno 1704. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1704.

FRANCESCO PASSERINI, *La vendetta disarmata dall'amore*. Drama per musica, da rappresentarsi in Venezia nel Teatro di S. Faustino, l'anno 1704. In Venezia, per Domenico Miloco, 1704.

ANDREA MINELLI, *Il trofeo dell'innocenza*. Drama musicale, da rappresentarsi in Venezia nel Teatro di S. Moisè l'anno 1704. In Venezia, per Gio. Batt. Zuccato, 1704.

FRANCESCO SILVANI, *La Maschera levata al vitio*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Casciano l'autunno dell'anno 1704. In Venetia, per Marino Rossetti, 1704.

MATTEO NORIS, *Virginio Consolo*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro in Sant'Angelo l'anno 1704. In Venetia, per Gio. Batt. Zuccato.

GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *La fortuna per dote*. Tragicommedia da rappresentarsi in musica, nel famosissimo Teatro Grimano di S. Gio. Grisostomo l'anno 1704. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1704.

6. *Dramm.* 3522

- FRANCESCO SILVANI, *La Fredegonda*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di San Cassiano l'anno 1705. In Venezia, 1705, presso Marino Rossetti.
- FRANCESCO SILVANI, *La Fredegonda*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di San Cassiano l'anno 1705. Ristampata. In Venezia, 1705, presso Marino Rossetti.
- APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Artaserse*. Drama per musica, da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo l'anno 1705. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1705.
- GIAMBATTISTA NERI, *L'enigma disciolto*. Drama per musica da recitarsi nel Teatro di S. Faustino l'anno 1704. In Venetia, Presso il Milocho, 1705.
- GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Il Dafni*. Tragedia satirica. Da rappresentarsi in musica nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'anno 1705. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1705.
- FRANCESCO SILVANI, *Il principato custodito dalla frode*. Drama per musica, da rappresentarsi nel Teatro Tron di San Casciano l'anno 1705. In Venezia, per Marino Rossetti, 1705.
- APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Antioco*. Drama per musica, da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassano, l'autunno dell'anno 1705. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1705.
- GIROLAMO GIGLI, *La fede ne' tradimenti*. Drama per musica da recitarsi nel Teatro di S. Faustino l'anno 1705 [adattata per le scene veneziane da Giuseppe Beretta]. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1705.
- AURELIO AURELI, *Creso tolto a le fiamme*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro a Sant'Angelo l'anno 1705. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1705.
- STEFANO GHISI, *Flavio Bertarido re de' Longobardi*. Drama per musica di Stefano Ghisi. Da rappresentarsi nell'impareggiabile Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'anno 1706. In Venezia, Francesco Pongini, 1706.

7. *Dramm.* 3523

- APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Ambleto*. Drama per musica, da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassano, il carnevale dell'anno 1705. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1705.
- MATTEO NORIS, *La regina creduta re*. Drama per musica, da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo l'anno 1706. In Venezia, appresso Gio. Batt. Zuccato, 1706.
- PIETRO GIORGIO BARZIZA, *Filippo Re della Grecia*. Drama per musica, da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassano il Carnevale dell'anno 1705. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1705.
- APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Statira*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassano, il carnevale dell'anno 1705. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1705.
- FRANCESCO MAZZARI, *Paride in Ida*. Dramma recitato nel Teatro di S. Angiolo in Venezia l'anno 1706. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1706.
- Nuovi intermedi per musica, da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1706. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1706.
- ANTONIO BERGONCINI, *La Fillirosa*. Drama per musica. Da rappresentarsi nel Teatro di San Fantino l'autunno dell'anno 1706. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1706.

PIETRO PARIATI, *Sidonio*. Drama per musica. Da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassano, l'autunno dell'anno 1706. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1706.

8. *Dramm.* 3524

PIETRO RIVA, *L'Ifigenia*. Dramma per musica, da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1707. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1707.

URBANO RIZZI, *Taican Re della Cina*. Tragedia per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassano l'anno 1707. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1707.

LUDOVICO WIDMAN, *Lisetta Cinese e Aristobolo Indiano*. Intermezzi per musica rappresentati nel Teatro di S. Cassano l'anno 1707 col dramma intitolato Taiscan Re della Cina. Poesia del N. H. Conte L. Widman. Manoscritto di cc. 10 scritte n.n. e due bianche in aggiunta.

GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Il Mitridate Usurpatore*. Tragedia per musica, da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'anno 1707. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1707.

FRANCESCO ROSSI, *Il trionfo dell'innocenza*. Drama per musica. Da rappresentarsi l'anno 1707 nel Teatro Domestico di San Fantin. In Venetia, appresso Marino Rossetti, 1707.

AURELIO AURELI, *Prassitele in Grido*. Drama pastorale per musica da rappresentarsi in Venetia nel Teatro Novissimo di SS. Apostoli l'anno 1707. In Venezia, appresso Gio. Maria Rossi, 1707.

FRANCESCO SILVANI, *La fede tra' l'inganni*. Drama per musica. Da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo il carnevale 1707. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1707.

FRANCESCO SILVANI, Nova aggiunta al dramma intitolato *La fede tra gl'inganni*. Da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1707. In Venezia, Gio. Batt. Chiaro, 1707.

GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Il trionfo della libertà*. Tragedia per musica. Da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimano di S. Gio. Grisostomo, l'anno 1707. In Venezia, per Marino Rossetti, 1707.

9. *Dramm.* 3525

Armida abbandonata. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1707. In Venezia, per il Zuccato, 1707.

Il selvaggio eroe. Tragicomedia eroico-pastorale. Da rappresentarsi in musica nel famosissimo teatro Grimano di S. Gio. Grisostomo l'anno 1707. In Venezia, per Marino Rossetti, 1707.

Melissa [Schermitta, Vendicata, Contenta]. Intermezzi Comici Musicali [tre] da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassano, l'anno 1707. In Venetia, per Marino Rossetti, [1707].

Achille placato. Tragedia per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassano l'anno 1707. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1707.

Achille placato. Tragedia per musica da rappresentarsi nel teatro. Tron di S. Cassano l'anno 1707. Impresione seconda. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1707.

Vindice la pazzia della vendetta. Favola pastorale da rappresentarsi in musica nel teatro di S. Fantino l'anno 1707 in Venezia. - In Venezia, presso Gio. Maria Rossi, 1707.

Armida abbandonata. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1707. Ristampa con nuova aggiunta. In Venezia, per il Zuccato, 1707.

La Rosilda. Drama favoloso da recitarsi in musica l'anno 1707 nel teatro di S. Fantin in Venezia. In Venezia, presso Gio. Maria Rossi, 1707.

10. *Dramm.* 3526

AURELIO AURELI, *Il cieco geloso*. Drama pastorale per musica da rappresentarsi nel mese d'ottobre 1708 nel Teatro di S. Fantino. Venezia, per il Miloco, [1708].

BARTOLOMEO PEDONI, *La virtù trionfante d'amore vendicativo*. Favola pastorale da recitarsi in musica nel teatro di San Fantino l'anno 1708. In Venezia, presso Gio. Maria Rossi, 1708.

FRANCESCO SILVANI, *Sofonisba*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1708. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1708.

APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Flavio Anicio Olibrio*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassano il carnevale dell'anno 1707. In Venezia, per Marino Rossetti, [1707].

GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Alessandro in Susa*. Tragicomedia da rappresentarsi in musica nel famosissimo teatro Grimano di S. Gio. Grisostomo l'anno 1708. In Venezia, per Marino Rossetti, 1708.

FRANCESCO SILVANI, *Arrenione*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo. In Venezia, appresso Gio. Battista Zuccato, 1700.

FRANCESCO SILVANI, *Armida al campo*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il Carnevale dell'anno 1707. In Venezia, per il Zuccato, 1707.

APOSTOLO ZENO, *Teuzzone*. Drama da rappresentarsi per musica nel Teatro Tron di S. Cassano il carnevale dell'anno 1707. In Venezia, per Marino Rossetti, 1707.

11. *Dramm.* 3527

AURELIO AURELI, *La pace fra' Pompeiani e Cesariani*. Drama da rappresentarsi in musica nel teatro a San Fantino. Venetia, Per Piero Rochetti, 1708.

FRANCESCO BRIANI, *Il vincitor generoso*. Drama per musica da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1708. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1708.

GIOVAN BATTISTA CANDI, *Il tradimento tradito*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'anno 1709. In Venezia, per il Zuccato, 1709.

La Capricciosa e il credulo. Intermezzi da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassano. Venezia, appresso M. Rossetti, [1709].

TOMMASO MALIPIERO, *Eduige regina d'Ungaria*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo l'anno 1709. In Venezia, per il Zuccato in Spadaria, 1709.

PIETRO PARIATI, *Parpagnacco*. Intermezzi comici musicali da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassano il carnevale dell'anno 1708. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1708.

PIETRO PARIATI, *Pimpinone*. Intermezzi comici musicali da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassano l'autunno dell'anno 1708. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1708.

APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Il falso Tiberino*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassano il carnevale dell'anno 1708. In Venezia, appresso Marino Rossetti. In Merceria, all'insegna della Pace, 1708.

APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Engelberta*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassano il carnevale dell'anno 1708. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1708.

12. *Dramm.* 3528

GIOVANNI BATTISTA CANDI, *Il tradimento premiato*. Favola pastorale da recitarsi in musica l'autunno dell'anno 1709, nel teatro di Sant'Angelo. In Venezia, appresso Gio. Battista Zuccato, 1709.

PIETRO D'AVERARA, *L'Aretusa*. Melodrama da recitarsi nel teatro di S. Fantino l'anno 1709. In Venezia, appresso Gio. Battista Zuccato, 1709.

FRANCESCO MAZZARI, *L'Endimione*. Tragicomedia da rappresentarsi in musica nel teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1709. In Venezia, appresso Gio. Battista Zuccato, 1709.

AGOSTINO PIOVENE, *La principessa fedele*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassano per l'autunno dell'anno 1709. In Venezia, per Marino Rossetti, [1709].

Primo [e Secondo] scherzo musicale da cantarsi tra gli Atti dell'Opere nel teatro di Sant'Angelo l'anno dell'autunno 1709. In Venetia, presso Gio. Battista Zuccato, [1709].

Zamberluccho. Intermezzi comici musicali da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassano l'autunno dell'anno 1709. In Venezia, appresso Marino Rossetti, in Merceria all'insegna della Pace, [17..].

13. *Dramm.* 3529

VINCENZO GRIMANI, *Agrippina*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'anno 1709. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1709.

Intermedii per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Fantin il carnevale dell'anno 1709. [Venezia], presso Marino Rossetti, [1709].

FRANCESCO MINATO, *Arato in Sparta*. Drama musicale da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1709. In Venezia, appresso Gio. Battista Zuccato, 1709.

Il Nuovo mondo. Intermezzi comici musicali da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassano il carnevale dell'anno 1709. In Venezia, appresso Marino Rossetti, [1709].

GIO. DOM. PALLAVICINO, *Le vicende d'amor e di fortuna*. Da rappresentarsi in musica nel teatro di S. Fantino il carnevale dell'anno 1709. In Venetia, presso Marino Rossetti, [1709].

PIETRO PARIATI, *Ciro*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassano nel carnevale dell'anno 1709. In Venezia: appresso Marino Rossetti, [1709].

Tulipano. Intermezzi comici musicali da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassano il carnevale dell'anno 1709. In Venezia, appresso Marino Rossetti, [1709].

APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Sesostri Re di Egitto*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassano nel carnevale dell'anno 1709. In Venezia, appresso Marino Rossetti, [1709].

14. *Dramm.* 3530

SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *L'Amor tirannico*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassano l'autunno dell'anno 1710. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1710.

FRANCESCO BRIANI, *Isacio tiranno*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di San Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1710. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1710.

FRANCESCO DI LEMENE, *La Ninfa Apollo*. Scherzo per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassano l'anno 1709. In Venezia, per Marino Rossetti, 1709.

GIORGIO ANTONIO FALIER, *Non son quella è la difesa [sic]*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nell'autunno dell'anno 1710. In Venezia, per Gio. Battista Zuccato, 1710.

ANTONIO MARCHI, *L'Erginia imascherata*. Drama da rappresentarsi in musica nel teatro di San Fantino l'anno 1710. In Venezia, per Andrea Mercurio, 1710.

ANTONIO MARCHI, *L'Ingannator Ingannato*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Samuel l'autunno dell'anno 1710. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1710.

MATTEO NORIS, *Berengario Re de Italia*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo il Carnevale dell'Anno 1709. In Venetia, appresso Marina Rossetti, 1709.

15. *Dramm.* 3531

VINCENZO CASSANI, *Il tiranno eroe*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassano l'anno 1710. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1710.

FRANCESCO MARIA PICCIOLI, *La Costanza fortunata in amore*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di San Fantino l'anno 1710. In Venezia, appresso Antonio Bartoli, 1710.

FRANCESCO SILVANI, *Il tradimento traditor di se stesso*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'anno 1711. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1711.

AGOSTINO PIOVENE, *Tamerlano*. Tragedia per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di San Cassano l'anno 1710. In Venezia, per Marino Rossetti, 1710.

ANTONIO SALVI, *Le gare di politica e d'amore*. Drama per musica da rappresentarsi nel nuovo famosissimo teatro Grimani a San Samuele l'anno 1711. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1711.

GIORGIO ANTONIO FALIER, *Circe delusa*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il Carnevale dell'anno 1711. In Venezia, appresso Gio. Battista Zuccato, 1711.

FRANCESCO SILVANI, *La forza del sangue*. Drama per musica da rappresentarsi nel

famoso teatro Grimani di San Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1711. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1711.

APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Costantino*. Drama da rappresentarsi in musica nel teatro Tron di San Cassano l'autunno dell'anno 1711. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1711.

GRAZIO BRACCIOLI, *Armida in Damasco*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo, l'autunno dell'anno 1711. Venezia, Marino Rossetti, 1711.

SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *Elisa*. Comedia da rappresentarsi per musica nel teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1711. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1711. - 60 pp.; in 16°.

16. *Dramm.* 3532

GRAZIO BRACCIOLI, *La Costanza in cimento con la crudeltà*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo, il carnevale dell'anno 1712. Venetia : Marino Rossetti, 1712.

APOSTOLO ZENO, *Merope*. Drama da rappresentarsi per musica nel famoso Teatro Tron di San Cassano il carnevale dell'anno 1711. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1711.

AGOSTINO PIOVENE, *Publio Cornelio Scipion*. Drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1712. In Venezia, per Marino Rossetti, 1712.

GRAZIO BRACCIOLI, *Arsinoe vendicata*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo, il Carnevale del 1712. Venezia, Marino Rossetti, 1712.

ANTONIO ZANIBONI, *Le gare generose*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassano l'autunno dell'anno 1712. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1712.

FRANCESCO SILVANI, *L'infedeltà punita*. Drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1712. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1712.

GRAZIO BRACCIOLI, *La Gloria trionfante d'amore*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1712. Venezia, Marino Rossetti, 1712.

17. *Dramm.* 3533

AGOSTINO PIOVENE, *Spurio Postumio*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il Carnevale dell'anno 1712. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1712.

GRAZIO BRACCIOLI, *California*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1713. Venezia, Marino Rossetti, 1713.

GRAZIO BRACCIOLI, *California*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1713. Venezia, Marino Rossetti, 1713.

Batto e Lisetta. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1713. Venezia, appresso Marino Rossetti, 1713.

MATTEO NORIS, *Le passioni per troppo amare*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nel carnevale dell'anno 1713. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1713.

- FRANCESCO SILVANI, SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *I veri amici*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassano nel Carnevale dell'anno 1713. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1713.
- AGOSTINO PIOVENE, *Porsena*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissima teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1712. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1712.
- AGOSTINO PIOVENE, *Porsena*. Drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1713. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1713.
- FRANCESCO SILVANI, *Irene Augusta*. Drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1713. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1713.
- FRANCESCO SILVANI, *La verità nell'inganno*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassano nel carnevale dell'anno 1713. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1713.
- GRAZIO BRACCIOLI, *Orlando furioso*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo, l'autunno del 1713. Venezia, Marino Rossetti, 1713.

18. *Dramm.* 3534

- FRANCESCO SILVANI, *Semiramide*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1713. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1713.
- FRANCESCO SILVANI, *Semiramide*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1714. In Venezia appresso Marino Rossetti, 1714.
- GRAZIO BRACCIOLI, *Rodomonte sdegnato*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo, il carnevale dell'anno 1714. Venezia, Marino Rossetti, 1714.
- GRAZIO BRACCIOLI, *Rodomonte sdegnato*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1714. Venezia, Marino Rossetti, 1714. Seconda impressione, con nuova aggiunta.
- OTTO MANDELLI, *Il trionfo di Pallade in Arcadia*. Pastorale da rappresentarsi nel teatro di San Samuele l'autunno dell'anno 1713. In Venezia, per Gio. Antonio Gislon, 1713.
- OTTO MANDELLI, *Pallade trionfante in Arcadia*. Dramma pastorale per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele il Carnevale dell'anno 1714. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1714.
- MARCANTONIO GASPARINI, *L'Amante impazzito*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Faustino l'Autunno dell'anno 1714. In Venetia, per Girolamo Albrizzi, 1714.
- GRAZIO BRACCIOLI, *Orlando finto pazzo*. Drama per musica da rappresentarsi in Sant'Angelo, l'autunno 1714. Venezia, Marino Rossetti, 1714.
- GRAZIO BRACCIOLI, *Orlando furioso*. Drama per musica da rappresentarsi la seconda volta nel Teatro di Sant'Angelo, l'autunno 1714. Venezia, Marino Rossetti, 1714.

19. *Dramm.* 3535

- AGOSTINO PIOVENE, *Marsia deluso*. Favola pastorale da rappresentarsi in musica nel famoso teatro Grimani de' SS. Gio. e Paolo il Carnovale dell'anno 1714. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1714.
- ANTONIO SALVI, *Lucio Papirio*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1715. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1715.
- GIOVAN BATTISTA NERI, *Gl'amici rivali*. Favola pastorale in musica da rappresentarsi nel teatro di S. Faustin questo Carnevale 1714. In Venezia, 1714.
- AGOSTINO PIOVENE, *Polidoro*. Tragedia da rappresentarsi in musica nel famoso teatro Grimani de' Ss. Gio. e Paolo il carnevale dell'anno 1714. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1714.
- MATTEO NORIS, *Nerone fatto Cesare*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il Carnovale dell'anno 1714. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1715.
- GIOVAN BATTISTA GUIZZARDI, *Laomedonte*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniani di S. Moisè l'autunno dell'anno 1715. In Venezia, appresso Marin Rossetti, 1715.
- GRAZIO BRACCIOLI, *Alessandro fra le Amazzoni*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo, l'anno 1715. Venetia, Marino Rossetti, 1715.
- FRANCESCO SILVANI, *La Fede tradita e vendicata*. Drama per musica da rappresentarsi nei teatri Giustiniano di S. Moisè l'autunno dell'anno 1715. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1715.

20. *Dramm.* 3536

- ANTONIO MARIA LUCCHINI, *Foca superbo*. Drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1716. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1716.
- SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *L'amor di figlio non conosciuto*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1715. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1715.
- FRANCESCO SILVANI, *Il più fedel fra i vassalli*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1716. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1716.
- ANTONIO MARCHI, *La costanza trionfante degl'amori e de gl'adii*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Moisè il carnevale dell'anno 1716. In Venezia, appresso Carlo Bonarigo, 1716.
- PIETRO GIORGIO BARZIZA, *Il Germanico*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1716. Venezia, appresso Mario Rossetti, 1716.
- GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Ottone*. Tragedia per musica de rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'anno 1716. Seconda impressione. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1716.
- SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *Arsilda regina di Ponto*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nell'autunno dell'anno 1716. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1716.

FRANCESCO SILVANI, *La Costanza combattuta in amore*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano a S. Moisè l'autunno dell'anno 1716. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1716.

FRANCESCO SILVANI, *La Costanza combattuta in amore*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano a S. Moisè l'autunno dell'anno 1716. In Venezia, appresso Giacomo Valdasense, 1716.

ANTONIO SALVI, *Ariodante*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1716.

21. *Dramm.* 3537

MATTEO NORIS, *Penelope la casta*. Drama per musica da rappresentarsi per opera seconda nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1716. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1716.

FRANCESCO MAZZARI, *L'ambizione castigata*. Comi-Drama da rappresentarsi in musica nel teatro di San Fantino il carnevale 1717. In Venezia, appresso Antonio Bartoli, 1717.

FRANCESCO MAZZARI, *L'ambizione castigata*. Comi-Drama da rappresentarsi in musica nel teatro di San Fantino il carnevale 1717. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1717.

APOSTOLO ZENO, *Alessandro Severo*. Drama per musica, da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1717.

ADRIANO MORSELLI, *L'incoronazione di Dario*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo per Opera terza nel carnevale dell'anno 1716. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1717.

DOMENICO DAVID, *La Virtù coronata*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniani di S. Moisè il carnevale 1716. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1715.

DOMENICO DAVID, *La Virtù coronata*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè il carnevale 1716. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1716 [altra edizione].

22. *Dramm.* 3538

FRANCESCO PASSERINI, *Chi la fa l'aspetta*. Drama comico da rappresentarsi in musica nel teatro di S. Fantino il carnevale dell'anno 1717. In Venezia, appresso Antonio Bartoli, 1717.

ANTONIO MARIA LUCCHINI, *Tieteburga*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè l'autunno dell'anno 1707 con nuova aggiunta. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1707.

ANTONIO MARIA LUCCHINI, *Tieteburga*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè l'autunno 1717. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1717.

TOMMASO MALIPIERO, *L'innocenza riconosciuta*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1717. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1717.

SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *L'Argippo*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di San Cassano l'autunno dell'anno 1717. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1717.

ANTONIO SALVI, *Eumene*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1717. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1717.

ANTONIO MARCHI, *Il vinto trionfante del vincitore*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1717. In Venezia, appresso Marin Rossetti, 1717.

23. *Dramm.* 3539

ANTONIO SALVI, *Arsace*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1718. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1718.

ANTONIO SALVI, *Arsace*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1718. Edizione seconda. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1718.

FRANCESCO PASSARINI, *Bertoldo*. Drama tragicomico da rappresentarsi nel teatro di San Fantino il carnevale dell'anno 1717. In Venezia, appresso Cristoforo Bartoli, 1717.

GIOVANNI BATTISTA ABBATI, *La virtù tra' nemici*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano di San Moisè il carnevale dell'anno 1718. In Venezia, appresso Marino Rossetti, in Merceria all'insegna della Pace, 1718.

SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *Farnace*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassiano il carnevale dell'anno 1718. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1718.

PIETRO ANTONIO BERNARDONI, *Meleagro*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1718. Venezia, appresso Marino Rossetti, 1718.

ANTONIO MARCHI, *Artabano re de' Parti*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè il carnevale dell'anno 1718. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1718.

24. *Dramm.* 3540

VINCENZO CASSANI, *Cleomene*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1718. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1718.

ANTONIO SALVI, *Astianatte*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1718. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1718.

BENEDETTO PASQUALIGO, *Antigona*. Tragedia da cantarsi nel teatro Tron nel carnevale dell'anno 1718. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1718.

GIOVANNI PALAZZI, *Armida al campo d'Egitto*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di San Moisè il carnevale dell'anno 1718. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1718.

FRANCESCO PASSERINI, *Il vecchio deluso*. Drama comico da recitarsi in musica nel

teatro di S. Fantino il carnevale dell'anno 1718. In Venezia, appresso Cristoforo Bortoli, 1718.

GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *L'amor di figlia*. Drama per musica da recitarsi nel teatro di S. Angelo nell'autunno dell'anno 1718. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1718.

Lisetta e Delfo. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nell'autunno dell'anno 1718. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1718.

ANTONIO SALVI, *Ariodante*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo l'autunno dell'anno 1718. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1718.

25. *Dramm.* 3541

SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *Il Lamano*. Drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1719. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1719.

GIACOMO GABRIELI, *Amalassunta*. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo nel carnevale dell'anno 1719. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1719.

ANTONIO SALVI, *Il marito giogatore (sic) a la moglie bacchettona*. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1719. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1719.

FRANCESCO PASSERINI, *Le pazzie de gli amanti*. Drama da rappresentarsi in musica nel teatro di S. Fantin il prossimo Carnevale dell'anno 1719. In Venezia, appresso Cristoforo Bortoli, 1719.

BENEDETTO PASQUALIGO, *Ifigenia in Tauride*. Tragedia da cantarsi nel celebre teatro Grimani nella via di S. Gio. Grisostomo nelle notti carnevalesche dell'anno 1719. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1719.

SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *Il pentimento Generoso*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nel carnevale 1719. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1719.

[MARCHESE TROTTI], *La preziosa ridicola*. Intermezzi comici musicali da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1719. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1719.

ANGELO SCHIETTI, *Ariana abbandonata*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Guistiniano di San Moisè, l'autunno dell'anno 1719. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1719.

FRANCESCO ROSSI. *La caduta di Gelone*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1719. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1719.

PIETRO MARIA SUAREZ, *Leucippe e Teonoe*. Tragedia per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo. Seconda impressione. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1719.

PIETRO MARIA SUAREZ, *Leucippe e Teonoe*. Tragedia per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1719. Seconda impressione. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1719.

26. *Dramm.* 3542

- ANGELO SCHIETTI, *La pace per amore*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniani di S. Moisè l'anno 1719. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1719.
- FRANCESCO SILVANI, *La sorte nell'amore*. Drama per musica da rappresentarsi ne teatro di S. Angelo nel carnevale dell'anno 1719. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1719.
- FRANCESCO MUAZZO, *Paride*. Drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1720. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1720.
- FRANCESCO PASSERINI, *La figlia che canta*. Divertimento comico da rappresentarsi in musica nel teatro di S. Fantino il carnevale dell'anno 1719. In Venezia, per Stefano Valvasense, 1719.
- GIUSEPPE MARIA BUINI, *Armida delusa*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1720. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1720.
- APOSTOLO ZENO, *Griselda*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nel mese di maggio dell'anno 1720. In Venezia, appresso Marin Rossetti, 1720.
- BELISARIO VALERIANI, *Gl'inganni fortunati*. Pastorale per musica da recitarsi in Venezia nel teatro Giustiniano a S. Moisè nel mese di maggio dell'anno 1720. In Venezia, appresso Marin Rossetti, 1720.
- Silvano e Elpina*. Intermezzi da recitarsi in musica nel teatro Giustiniano in San Moisè il mese di maggio dell'anno 1720.
- PIETRO D'EVERARA, *Il Filindo*. Pastorale eroica per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè l'autunno dell'anno 1720. Venezia, appresso Marino Rossetti, 1720.
- SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), GIOVANNI PALAZZI, *La verità in cimento*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1720. In Venezia, per Marino Rossetti, 1720.
- ANTONIO SALVI, *L'avarò*. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1720. In Venezia, per Marino Rossetti, 1720.
- ANTONIO SALVI, *Teodorico*. Drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1720.

27. *Dramm.* 3542

- APOSTOLO ZENO, *Lucio Papirio dittatore*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1721. In Venezia, per Marino Rossetti, 1721.
- SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *Filippo Re di Macedonia*. Drama per musica da recitarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1721. In Venezia, Marino Rossetti, 1721.
- Melinda e Tiburzio*. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1721. In Venezia, per Marino Rossetti, 1721.
- ANTONIO ZANIBONI, *Arsacide*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro S. Giustiniano di S. Moisè il Carnevale dell'anno 1721. In Venezia, per Marino Rossetti, 1721.

Petronio e Dorise. Intermezzi da rappresentarsi nel teatro Giustiniani a S. Moisè il Carnevale dell'anno 1721. In Venezia, per Marino Rossetti, 1721.

BENEDETTO PASQUALIGO [sotto lo pseudonimo di Merindo Fesanio], *Antigona*. Tragedia restretta ad uso di cantarsi la seconda volta nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1721. In Venezia, per Marino Rossetti, 1721.

BENEDETTO PASQUALIGO [sotto lo pseudonimo di Merindo Fesanio], *Antigona*. Tragedia ristretta ad uso di cantarsi nel teatro di S. Angelo la terza volta il carnevale dell'anno 1721. In Venezia, per Marino Rossetti, 1721.

ANTONIO ZANIBONI, *Cleofile*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè il carnevale dell'anno 1721. In Venezia, per Marino Rossetti, 1721.

AGOSTINO PIOVENE, *Nerone*. Tragedia per musica rappresentata nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1721. Venezia, presso Marino Rossetti, 1721.

28. *Dramm.* 3544

BENEDETTO PASQUALIGO, *Il Pastor fido*. Tragicommedia pastorale compendiata al tempo, ed al modo di cantarsi nel teatro a S. Angelo nel carnevale dell'anno 1721. In Padoa, appresso Gio. Battista Conzatti, 1721.

BENEDETTO PASQUALIGO, *Cimene*. Tragedia da cantarsi nel teatro in S. Angelo nelle notti autunnali l'anno 1721. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1721.

BARTOLOMEO PAVIERI, *L'inganno fortunato*. Drama da rappresentarsi in musica nel teatro Giustiniano di S. Moisè nell'autunno dell'anno 1721. In Venezia appresso Marino Rossetti, 1721.

GIROLAMO GIGLI, *La fede ne' tradimenti*. Drama per musica da recitarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1721. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1721.

VINCENZO CASSANI, *Plautilla*. Drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1721. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1721.

BARTOLOMEO PAVIERI, *L'amore per forza*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè l'autunno dell'anno 1721. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1721.

29. *Dramm.* 3545

NICOLÒ MINATO, *L'iffide Greca*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè nel carnevale dell'anno 1722. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1722.

BELISARIO VALERIANI, *Ircano innamorato*. Intermezzi da rappresentarsi in musica nel teatro Giustiniano di S. Moisè nel carnevale dell'anno 1722. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1722.

BENEDETTO PASQUALIGO, *Giulio Flavio Crispo*. Tragedia da cantarsi nel celebre teatro Grimani in S. Gio. Grisostomo nelle notti carnevalesche 1722. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1722.

FRANCESCO SILVANI, *L'innocenza difesa*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nel carnevale dell'anno 1722. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1722.

- SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *Gl'eccessi della gelosia*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angiolo nel carnevale dell'anno 1722. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1722.
- APOSTOLO ZENO, *Venceslao*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1722. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1722.
- SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *L'Argippo*. Drama per musica rappresentato nell'anno 1717 nel teatro Tron di S. Cassano et ora nuovamente da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè nel carnevale dell'anno 1722.
- SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *L'amor tirannico*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nel maggio dell'anno 1722 e per la prima volta rappresentato nel teatro Tron di San Cassano l'autunno dell'anno 1710. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1722.
- APOSTOLO ZENO, *Gl'inganni felici*. Drama per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro Giustiniano in San Moisè l'autunno dell'anno 1722. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1722.
- ANTONIO SALVI, *L'Arminio*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nell'autunno 1722. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1722.
- VINCENZO CASSANI, *Romolo e Tazio*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nell'autunno 1721. In Venezia, appresso Marin Rossetti, 1722.

30. *Dramm.* 3546

- SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *Timocrate*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nel Carnevale dell'anno 1723. In Venezia, appresso Francesco Storti, 1723.
- APOSTOLO ZENO, *Eumene*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè il carnevale dell'anno 1723. In Venezia, presso Carlo Buonarrigo, 1723.
- BENEDETTO PASQUALIGO [sotto lo pseudonimo di Merindo Fesanio], *Mitridate re di Ponto vincitor di se stesso*. Drama da cantarsi nel celebre teatro Grimani in S. Gio. Grisostomo nel carnevale 1723. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1723.
- FRANCESCO SILVANI, SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *I veri amici*. Dramma per musica da rappresentarsi ne teatro di Sant'Angelo nel carnevale 1723. In Venezia, appresso Francese Storti, 1723.
- APOSTOLO ZENO, *Venceslao*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè nel carnevale dell'anno 1723. In Venezia, presso Carlo Buonarrigo, 1723.
- AGOSTINO PIOVENE, *Bajazette*. Tragedia per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di San Samuele l'anno 1723. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1723.
- ANTON MARIA LUCCHINI, *L'Ermengarda*. Dramma per musica da rappresentarsi nell'autunno 1723 nel teatro Giustiniano di S. Moisè. In Venezia, Carlo Buonarrigo, 1723.
- FRANCESCO SILVANI, *Armida abbandonata*. Dramma per musica da rappresentarsi per seconda nell'autunno 1723 nel teatro Giustiniano di San Moisè. In Venezia, Carlo Buonarrigo, 1723.

ANTONIO SALVI, *Gli equivoci d'amore, e d'innocenza*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nell'autunno 1723. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1723.

31. *Dramm.* 3547

GIOVANNI MARIA GUIZZARDI, *Il più fedel tra' gl'amici*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'anno 1724. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1724.

ANTONIO MARIA LUCCHINI, *Li sforzi di ambizione e d'amore*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè nel carnevale 1724. In Venezia, Carlo Buonarrigo, 1724.

ANTONIO SALVI, *Ipermestra*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1724. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1724.

GIOVANNI PIAZZON, *Antigono tutore di Filippo Rè di Macedonia*. Tragedia da cantarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè il Carnevale dell'anno 1724. In Venezia, per Carlo Buonarrigo, 1724.

APOSTOLO ZENO, *Scipione nelle Spagne*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione l'anno 1724. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1724.

ANGELO SCHIETTI, *Laodice*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè l'autunno dell'anno 1724. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1724.

BENEDETTO PASQUALIGO [sotto lo pseudonimo Fesanio Merindo], *Antigona*. Tragedia ristretta ad uso di ricantarsi nel teatro Tron in S. Cassano l'autunno dell'anno 1724. Quarta veneta impressione. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1724.

SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *La Mariane*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1724. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1724.

SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *La Mariane*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1725. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1725.

PIETRO D'EVERARA, *Il trionfo della virtù*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1724. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1724.

32. *Dramm.* 3548

BENEDETTO PASQUALIGO [sotto lo pseudonimo di Merindo Fesanio], *Ifigenia in Tauride*. Tragedia ad uso di cantarsi la seconda volta nel teatro celebre Grimani in S. Gio. Grisostomo nel carnevale 1725. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1725.

APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Seleuco*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angiolo l'anno 1725. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1725.

LUISA BERGALLI, *Agide, re di Sparta*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di San Moisè, l'anno 1725. Venezia, appresso Marino Rossetti, 1725.

PIETRO METASTASIO, *Didone Abbandonata*. Tragedia da rappresentarsi in musica

nel teatro Tron di S. Cassano il carnevale dell'anno 1725. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1725.

BENEDETTO PASQUALIGO, *Berenice*. Dramma da cantarsi nel teatro celebre Grimani in S. Gio. Grisostomo il carnevale 1725. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1725.

SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *Ulisse*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo per l'ultim'opera del Carnevale dell'anno 1725. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1725.

33. *Dramm.* 3549

SILVIO STAMPIGLIA, *La Rosmira fedele*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro celebre Grimani in S. Gio. Grisostomo il carnevale 1725. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1725.

SILVIO STAMPIGLIA, *La Rosmira fedele*. Dramma per musica di Silvio Stampiglia tra gli arcadi Palemone Licurio. Da rappresentarsi nel Teatro celebre Grimani in S. Gio. Grisostomo il carnevale 1725. In Venezia, appresso Marino Rossetti, in Merceria all'insegna della Pace, 1725 [altra edizione].

FRANCESCO SILVANI, *Li sdegni cangiati in amor*. Dramma da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè il carnevale dell'anno 1725. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1725.

PIETRO PARIATI, *Pimpinone*. Intermezzi da rappresentarsi in musica.

ANGELO SCHIETTI, *Il nemico amante*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè l'anno 1724. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1724.

[APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI], *L'amore eroico*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele l'anno 1725. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1725.

MATTEO NORIS, GIOVANNI MARIA RUGGERI, *L'inganno trionfante in amore*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1725. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1725.

ANTONIO MARCHI, *Alcina delusa da Rugero*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassan l'autunno dell'anno 1725. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1725.

PIETRO METASTASIO, *L'impresario delle Canarie*. Intermezzi da rappresentarsi nel Teatro Tron di San Cassano l'anno 1725. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1725.

34. *Dramm.* 3550

PIETRO METASTASIO, *Siface*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1726. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.

SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *Turia Lucrezia*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nel carnevale dell'anno 1726. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.

FRANCESCO SILVANI, *L'inganno innocente*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassano nel carnevale dell'anno 1726. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.

- AGOSTINO PIOVENE, *Cunegonda*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo per il carnevale dell'anno 1726. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- PIETRO METASTASIO [sotto lo pseudonimo di Artino Corasio], *Siroe re di Persia*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani nel carnevale dell'anno 1726. In Venezia, appresso Marina Rossetti, 1726.
- FRANCESCO SILVANI, *La fede tradita e vendicata*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1726. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- MICHELANGELO BOCCARDI, *Otone amante*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassano, nel Carnevale dell'anno 1726. Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- MICHELANGELO BOCCARDI, *Amore e sdegno*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassano nel Carnevale dell'anno 1726. Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- FRANCESCO LEMENE, *La ninfa Apollo*. Pastorale da recitarsi in musica l'anno 1726 per la ricreazione del carnevale. In Venezia, presso Antonio Bortoli, 1726.

35. *Dramm.* 3551

- APOSTOLO ZENO, *I rivali generosi*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele l'anno 1726, per la fiera dell'Ascensione In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI) [sotto lo pseudonimo di Ortanio Tropicotipo], *Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nell'autunno dell'anno 1726*. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- GIUSEPPE MARIA BUINI, *Le frenesie d'amore*. Divertimento per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè, nelli mesi di maggio e giugno 1726. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- SILVIO STAMPIGLIA, *Imeneo in Atene*. Componimento drammatico di SILVIO STAMPIGLIA da rappresentarsi in musica nel Teatro Grimani a San Samuele. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- GIOVANNI BATTISTA NERI, *Amor indovino*. Favola pastorale in musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè nel mese di ottobre l'anno 1726. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1726.
- ANTON MARIA LUCCHINI, *Dorilla in Tempe*. Melodramma eroicopastorale da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nell'autunno 1726. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- GIROLAMO COLATELLI, *Il trionfo di Armida*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano a. S. Moisè l'anno 1726. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- [APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI], *Flavio Anicio Olibrio*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani a S. Gio. Grisostomo nell'autunno 1726. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- GRAZIANO CIMALONI, *Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba*. Dramma per musica [del Sig. Dottor GRAZIANO CIMALONI da Bologna...] da recitarsi nel teatro S. Salvatore. In Venezia, per Alvise Valvasense, 1725.

Introduzione alle recite della truffa de comici nel teatro Grimani a S. Samuele per l'autunno di quest'anno 1726. In Venezia, per Alvise Valvasense, 1726.

36. *Dramm.* 3552

- APOSTOLO ZENO, *Meride e Selinunte*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani a S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1726. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- GIOVANNI PALAZZI, *Medea e Giasone*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nel carnevale dell'anno 1725. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- ANTON MARIA LUCCHINI, *L'Adalardo furioso*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè nel carnevale 1727. In Venezia, Carlo Buonarrigo, 1727.
- CLAUDIO STAMPA, *Aldiso*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani a S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1726. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- CARLO PAGANI CESA, *L'Egiste*. Melodramma da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di San Moisè nel fine del Carnevale dell'anno 1727. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1727.
- ANTONIO MARIA LUCCHINI, *Farnace*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nel carnevale dell'anno 1726. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1726.
- MARCO MIANI, *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nel carnevale dell'anno 1727. In Venezia, per Alvise Valvasense, 1727.
- GIUSEPPE MARIA BUINI, *Albumazar*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Vendramin. In Venezia, appresso M. Rossetti, 1727.

37. *Dramm.* 3553

- VINCENZO CASSANI, *L'inconstanza schernita*. Drama comico-pastorale da rappresentarsi nel teatro Grimani a S. Samuele nella Fiera dell'Ascensione. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1727.
- SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI) [sotto lo pseudonimo di Ortanio], *La cantatrice*. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nel Carnevale dell'anno 1727. In Venezia, per Alvin Valvasense, 1727.
- Monsieur di Porsugnacco*. Intermezzi per musica rappresentati nel teatro Grimani a S. Samuele nella Fiera dell'Ascensione. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1727.
- GIUSEPPE MARIA BUINI, *Le frenesie d'amore*. Divertimento per musica da rappresentarsi nel teatro Vendramin a S. Salvatore nella Fiera dell'Ascensione dell'anno 1727. In Venezia, appresso Marin Rossetti, 1727.
- ANTONIO SALVI, *Il Bertarido re de' Langobardi*. Drama per musica da rappresentarsi in Venezia nel teatro Tron di S. Cassiano l'autunno dell'anno 1727. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1727.
- GRAZIO BRACCIOLI, *Orlando*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro a Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1727. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1727.

- MICHELANGELO BOCCARDI, *Il regno galante*. Melodramma per musica da recitarsi nel teatro Giustiniano a S. Moisè, l'autunno dell'anno 1727. Venezia, presso Marino Rossetti, 1727.
- ANTONIO LUCCHINI, *Farnace*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nell'autunno 1727. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1727.
- PIETRO PARIATI, *Arianna e Teseo*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di San Gio. Grisostomo nell'autunno 1727. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1727.
- TAGLIONI, PADRE. *Atenaide*. Dramma per musica da rappresentarsi dalle figliuole del Pio Luogo degl'Incurabili di Venezia l'anno 1727. In Venezia, 1727. [N.B. Manca il frontespizio, e tutto ciò è desunto da un'altra copia eguale a *Dramm.* 1036.9].
38. *Dramm.* 3554
- FRANCESCO PASSERINI, *Amore e fortuna*. Drama da rappresentarsi in musica nel teatro Giustiniano di San Moisè il carnevale dell'anno 1727. In Venezia, presso Stefano Valvasense, 1727.
- APOSTOLO ZENO, *Ormisda*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Tron a San Cassiano nel carnevale dell'anno 1728. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1728.
- APOSTOLO ZENO, *Griselda*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassano nel Carnevale 1728. In Venezia, presso Andrea Rumieri, 1728.
- SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *Argeno*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1728. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1728.
- GIOVANNI PALAZZI, *Rosilena ed Oranta*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nel carnevale dell'anno 1728. In Venezia, appresso Antonio Bartoli, 1728.
- ANTONIO MARIA LUCCHINI, *Gl'odj delusi dal sangue*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nella fine del carnevale 1728. In Venezia, per Marino Rossetti, 1728.
- PIETRO D'EVERARA, *Nerina*. Favola pastorale da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuel nella Fiera dell'Ascensione dell'anno 1728. In Venezia, presso Carlo Buonarrigo, 1728.
- CARLO PAGANI CESA, *Nel perdono la vendetta*. Melodramma da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè per la Fiera dell'Ascensione l'anno 1728. In Venezia, appresso Alvise Valvasense, 1728.
- AURELIO AURELI, *Le due rivali in amore*. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano di S. Moisè nell'autunno dell'anno 1728. Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1728.
- PIETRO METASTASIO [sotto lo pseudonimo di Artino Corasio], *Ezio*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nell'autunno del 1728. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1728.

39. *Dramm.* 3555

PIETRO METASTASIO [sotto lo pseudonimo di Artino Corasio], *Catone in Utica*. Trage-

- dia per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale del 1729. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1729.
- PIETRO METASTASIO [sotto lo pseudonimo di Artino Corasio], *Catone in Utica*. Tragedia per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale del 1729. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1729. Seconda edizione.
- APOSTOLO ZENO, *Gianguir*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassano l'anno 1729. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1729.
- GIOVANNI BATTISTA CORTE, *Doriclea ripudiata da Creso*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moise, il carnevale dell'anno 1729. In Venezia, appresso Alvise Valvasense, 1729.
- VINCENZO CASSANI, *Filandro*. Dramma comico-pastorale da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di San Moisè l'anno 1729. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1729.
- ANTONIO SALVI, *Adelaide*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassano nel carnevale 1729. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1729.
- PIETRO METASTASIO [sotto lo pseudonimo di Artino Corasio], *Semiramide riconosciuta*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale del 1729. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1729.
- PIETRO METASTASIO [sotto lo pseudonimo di Artino Corasio], *Semiramide riconosciuta*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale del 1729. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1729. Seconda edizione.
- GIOVANNI BOLDINI, *L'abbandono di Armida*. Trattenimento scenico da cantarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nell'ultima sera del Carnevale dell'anno 1729. Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1729.

40. *Dramm.* 3556

- SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), GIOVANNI BOLDINI, *Sulpizia Fedele*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuel nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1729. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1729.
- SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), GIOVANNI BOLDINI, *Sulpizia fedele*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuel nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1729. Edizione seconda. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1729.
- BENEDETTO PASQUALIGO, *Dorinda*. Pastorale da rappresentarsi per musica nel teatro Grimani di S. Samuele nella Fiera dell'Ascensione dell'anno 1729. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1729.
- ADRIANO MORSELLI, *I tre difensori della patria*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1729. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1729.
- GIROLAMO GIUSTI, *Belmira in Creta*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè l'autunno corrente 1729. In Venezia, appresso Alvise Valvasense, 1729.
- PIETRO D'EVERARA, *La Dori*. Pastorale eroica per musica da rappresentarsi nel

nuovo teatro di S. Margherita l'autunno 1729. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1729.

BELISARIO VALERIANI, *Ircano innamorato*. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro di S. Margherita (sic) l'autunno 1729. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1729.

SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), GIOVANNI BOLDINI, *Onorio*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nell'autunno dell'anno 1729. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1729.

NICOLÒ MINATO, *La generosità di Tiberio*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassiano l'autunno dell'anno 1729. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1729.

Il matrimonio per forza. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di San Cassiano nell'autunno 1729. Venezia, Carlo Buonarrigo, 1729.

41. *Dramm.* 3557

APOSTOLO ZENO, *Mitridate*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1730. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1731.

FRANCESCO SILVANI, *Lodio placato*. Drama per musica da recitarsi nel Teatro di S. Angelo l'anno 1730. In Venezia, appresso Alvise Valvasense, 1730.

FRANCESCO PASSERINI, *Li stratagemmi amorosi*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè il carnevale dell'anno 1730. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1730.

ANTONIO LUCCHINI, *Selin gran signor de' Turchi*. Drama per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro di S. Margherita il carnevale dell'anno 1730. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1730.

APOSTOLO ZENO, *La fede in cemento*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassiano il carnevale dell'anno 1730. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1730.

La donna nobile. Intermezzi in musica da rappresentarsi il carnevale del 1732 nel teatro Tron a S. Cassano. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1730.

GIOVANNI PIETRO CANDI, *Idaspe*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1730. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1730.

LUISA BERGALLI, *L'Elenia*. Dramma per musica da recitarsi nel Teatro di S. Angelo l'anno 1730. Venezia, appresso Alvise Valvasense, 1730.

42. *Dramm.* 3558

APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Statira*. Drama per musica da recitarsi nel teatro di S. Angelo l'anno 1730. In Venezia, appresso Alvise Valvasense, 1730.

PIETRO METASTASIO, *Artaserse*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1730. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1730.

PIETRO METASTASIO, *Artaserse*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1730. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1730. Altra edizione.

- NICOLÒ MINATO, *Dalisa*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1730. In Venezia, per Carlo Buonarrigo, 1730.
- Serpilla e Bacocco*. Intermezzi comici musicali da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nella primavera dell'anno 1730. In Venezia, per Carlo Buonarrigo, 1730.
- ENRICO BISSARIO, *La Silvia*. Drama pastorale da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè l'autunno dell'anno 1730. In Venezia, per Carlo Buonarrigo, 1730.
- FRANCESCO LEMENE, *Linganno felice*. Pastorale da rappresentarsi in musica nel teatro di Santa Margherita [sic] l'autunno 1730. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1730.
- Lidia e Ircano*. Intermezzi da rappresentarsi in musica. In Venezia, appresso Andrea Rumicri, [s.d.].
- PIETRO METASTASIO [sotto lo pseudonimo di Artino Corasio], *Didone abbandonata*. Tragedia... da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nell'autunno dell'anno 1730. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1730.

43. *Dramm.* 3559

- ANTONIO MARCHI, BARTOLOMEO VITTURI, *L'odio vinto dalla costanza*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1731. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1731.
- Melinda*. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1731. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1731.
- APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Massimiano*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo dell'anno 1731. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1731.
- GIOVANNI CARLO PAGANI CESA, *Romilda*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè nel Carnevale dell'anno 1731. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1731.
- Il Vecchio pazzo in amore*. [Tre intermezzi] da rappresentarsi nel carnevale dell'anno 1731. [S.l.], [s.n.], [1731].
- Il Vecchio pazzo in amore*. [Tre intermezzi] da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè nel carnevale dell'anno 1731. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1731.
- GIOVANNI PALAZZI, *Armida al campo d'Egitto*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Margarita il carnevale dell'anno 1731. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1731.
- BARTOLOMEO VITTURI, *Il trionfo della costanza in Statira vedova d'Alessandro*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1731. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1731.
- PIETRO PARIATI, *L'Astrologo*. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale 1731. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1731. [Girondo. Tre intermezzi per musica]. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, [1731].

- PIETRO METASTASIO [sotto lo pseudonimo di Artino Corasio], *Siroe re di Persia*. Drama per musica... da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1731. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1731.
- CLAUDIO NICOLÒ STAMPA, *Venere placata*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1731. In Venezia, per Carlo Buonarrigo, 1731.
- FRANCESCO PASSERINI, *Li sponsali d'Enea*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nella fiera dell'Ascensione. In Venezia, per Girolamo Savioni, 1731.
- Pericca e Varrone*. Intermezzi in musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nella fiera dell'Ascensione. In Venezia, per Girolamo Savioni, 1731.
- GIUSEPPE MARIA BUINI, *Artanagamenone*. Tragichissimissimo [sic] drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustinian [sic] a S. Moisè in occasione della Fiera dell'Ascensione l'anno 1731. In Venezia, per Carlo Buonarrigo, 1731.
- GIUSEPPE MARIA BUINI, *Fidarsi è bene, ma non fidarsi è meglio*. Divertimento comico per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniani a San Moisè, in occasione della Fiera dell'Ascensione l'anno 1731. In Venezia, per Carlo Buonarrigo, 1731.
- FILIPPO VASTRO, *Annibale*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nell'autunno. In Venezia, per Carlo Buonarrigo, 1731.
- La Contadina*. Intermezzi da rappresentarsi in musica nel teatro di S. Angelo nell'autunno 1731. Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1731.
- Il Cavalier Bertone e Mergellina*. Intermezzi in musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1731. In Venezia, per Carlo Buonarrigo, 1731.
- FRANCESCO GIOVANNI BORTOLOTTI, *Scipione il giovane*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nell'autunno dell'anno 1731. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1731.
- ANTONIO SALVI, *La Rodelinda*. Drama per musica da rappresentarsi in Venezia nel teatro di San Moisè l'autunno dell'anno 1731. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1731.
- PIETRO METASTASIO, *L'impresario delle Canarie*. Intermezzi da rappresentarsi nel teatro Giustiniano San Moisè nel carnevale dell'anno 1731. In Venezia, presso Stefano Valvasense, 1731.
- Il Vecchio capriccioso in amore*. Intermezzo da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè nel carnevale dell'anno 1732. In Venezia, per Stefano Valvasense, 1732.
- BENEDETTO PASQUALIGO [sotto lo pseudonimo di Merindo Fesanio], *Venezia*. Drama maritimo da cantarsi di Merindo Fesanio... In Venezia, [s.n.], 1731.

44. *Dramm.* 3560

- SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *Epaminonda*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1732. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1731.
- IPPOLITO ZANELLA, VINCENZO CASSARNI, *Nino*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nel carnevale dell'anno 1732. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1732.

- Grullo e Moschetta*. Intermezzi in musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nel carnevale 1732. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo 1732.
- Pericca e Varrone*. Intermezzi in musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nel carnevale dell'anno 1732. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1732.
- ANTONIO MARCHI, *Gl'eventi di Rugero*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè il carnevale dell'anno 1732. In Venezia, appresso Stefano Valvasense, 1732.
- Serpilla e Bacocco*. Intermezzi comici musicali da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè il carnevale dell'anno 1732. In Venezia, [s.n.], [1732].
- PIETRO METASTASIO, *Alessandro nell'Indie*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nel carnevale dell'anno 1732. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1732.
- ANTONIO ZANETTI, *Li birbi*. Intermezzi da rappresentarsi in musica nel teatro di S. Angelo nel carnevale 1732. In Venezia, per Carlo Buonarrigo, 1732.
- PIETRO METASTASIO, *Il Demetrio*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1732. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1732.
- ANTONIO GORI [sotto lo pseudonimo di Goanto Rinio], *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti*. Drama per musica... da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani in S. Samuele il carnevale 1732. In Venezia, per Alvise Valvasense, 1732.
- [APOSTOLO ZENO], *Euristeo*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nella Fiera dell'Ascensione dell'anno 1732. In Venezia, per Carlo Buonarrigo, 1732.
- GIUSEPPE MARIA BUINI, *Chi non fa non falla*. Divertimento comico per musica, da rappresentarsi nel teatro Sant'Angelo per l'Assenza dell'anno 1732. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1732.
- GIUSEPPE MARIA BUINI, *L'ortolana contessa*. Divertimento comico per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo per l'Assenza dell'anno 1732. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1732.
- BARTOLOMEO VITTURI, *L'Ardelinda*. Drama da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1732. In Venezia, nella Stamperia Nova a S. Moisè, 1732.
- La Serva scaltra*. Intermezzo in musica. [S.n.t.].
- PIETRO METASTASIO, *L'Issipile*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1732. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1732.
- GIOVANNI CARLO PAGANI CESA, *La caduta di Leone Imperatore d'Oriente*. Drama per musica da recitarsi nel teatro di Sant'Angelo l'autunno 1732. In Venezia, presso Alvise Valvasense, 1732.

45. *Dramm.* 3561

- APOSTOLO ZENO, *Nitocri*. Drama per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1733. In Venezia, appresso Carlo Buonarrigo, 1733.
- GIROLAMO GIUSTI, *Argenide*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nel carnevale dell'anno 1733. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1733.

Intermezzi di Ginestra e Lichetto [da recitarsi coll'Argenide di GIROLAMO GIUSTI nel Teatro S. Angelo nel Carnovale del 1733]. In Venezia, presso Marino Rossetti, [1733].

PIETRO METASTASIO, *Adriano in Siria*. Dramma per musica... da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnovale dell'anno 1733. In Venezia, presso Carlo Buonarrigo, 1733.

BARTOLOMEO VITTURI, *Tigrane*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnovale dell'anno 1733. In Venezia, per Alvise Valvasense, 1733.

Intermezzi. *Drusilla vedova veneziana chiesta in moglie da Poliperconte musico oltremarino*. In Venezia, per Bartolomeo Locatelli a SS. Apostoli, 1733.

ANTONIO SALVI, *Ginevra*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di San Samuele nella fiera dell'Ascensione l'anno 1733. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1733.

L'Ambizione depressa. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nella fiera dell'Ascensione l'anno 1733. Venezia, presso Marino Rossetti, 1733.

GIROLAMO GIUSTI, *Motezuma*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di sant'Angelo nell'autunno dell'anno 1733. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1733.

46. *Dramm.* 3562

ANTONIO SALVI, *Berenice*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnovale dell'anno 1734. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1734.

BARTOLOMEO VITTURI, *Candalida*. Dramma per musica... da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nel carnovale dell'anno 1734. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1734.

PIETRO METASTASIO, *Artaserse*. Dramma per musica da rappresentarsi nel... Teatro Grimani di San Gio. Grisostomo nel Carnovale dell'anno 1734. In Venezia, Marino Rossetti, 1734.

ANTONIO LUCCHINI, *Dorilla in Tempe*. Melodramma eroico pastorale da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nel carnovale dell'anno 1734. In Venezia, Si vende in Merceria all'insegna del Secolo delle Lettere, 1734.

PIETRO METASTASIO, *L'Olimpiade*. Dramma per musica... da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo nel carnovale dell'anno 1734. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1734.

APOSTOLO ZENO, *Merope*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Gio. Grisostomo nel carnovale dell'anno 1734. In Venezia, presso Marino Rossetti in Merceria all'insegna della Pace, 1734.

APOSTOLO ZENO, *Merope*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Gio. Grisostomo nel carnovale dell'anno 1734. In Venezia, presso Marino Rossetti in Merceria all'insegna della Pace, 1734. Seconda edizione.

FRANCESCO LEMENE, *Tirsi*. Drama pastorale da rappresentarsi in musica nel teatro Giustiniano di San Moisè il carnovale dell'anno 1734. In Venezia, per Marino Rossetti, 1734.

- Il Marito all'ultima moda*. Intermezzi. [S.n.t.].
Il Conte Copano. Intermezzo in musica.
Il Tulipano. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani in San Samuele. In Venezia, per Alvise Valvasense, 1734.
Pelarina. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di San Samuele. In Venezia, per Alvise Valvasense, 1734.
 FRANCESCO LEMENE, *La Ninfa Apollo*. Favola pastorale da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1734. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1734.
 BARTOLOMEO VITTURI, *Tamiri*. Drama per musica... da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nell'autunno dell'anno 1734. Venezia, appresso Marino Rossetti, 1734.

47. *Dramm.* 3563

- PIETRO METASTASIO, *Demofonte* [sotto lo pseudonimo di Artinio Corasio]. Drama per musica... da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1735. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1735.
 APOSTOLO ZENO, *Lucio Vero*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1735. In Venezia, per Marino Rossetti, 1735.
 PIETRO METASTASIO [sotto lo pseudonimo di Artinio Corasio], *La clemenza di Tito*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1735. In Venezia, per Marino Rossetti, 1735.
 APOSTOLO ZENO, *Cajo Fabricio*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1735. In Venezia, per Marino Rossetti, 1735.
 ANTONIO ZAMBONI, *L'Anagilda*. Drama per musica da rappresentarsi nel famoso Teatro Tron di San Cassano nel carnevale dell'anno 1735. In Venezia, per Marino Rossetti in Merceria, 1735.
 APOSTOLO ZENO, *Griselda*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuel nella fiera dell'Ascensione l'anno 1735. Dedicato a sua eccellenza il sig. D. Federigo Valignanij marchese di Cepagatti. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1735.
 CARLO GOLDONI, *La birba*. Intermezzo per musica diviso in tre parti. Da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele. In Venezia, per Alvise Valvasense, 1735.
 GIROLAMO GIUSTI, *L'inganno scoperto*. Melodrama per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1736. In Venezia, per Marino Rossetti, 1735.
 GIACOMO FRANCESCO BUSSANI, *Cesare in Egitto*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1735. In Venezia, per Marino Rossetti, 1735.
 CARLO GOLDONI, *Aristide*. Drama eroi-comico per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuel dalla Compagnia de' comici l'autunno dell'anno 1735. Di Calindo Grolo dedicato all'amico suo pastore Linco Melliado. In Venezia, per Alvise Valvasense, 1735.
 CARLO GOLDONI, *L'Ippocondriaco*. Intermezzo in musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuel l'autunno dell'anno 1735.
 CARLO GOLDONI, *Il filosofo*. Intermezzo in musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele l'autunno dell'anno 1735.

Grilletta locandiera fatta comica per vanità. Intermezzo da rappresentarsi in musica nel Teatro di San Salvatore nel carnevale dell'anno 1735. In Venezia, [s.n.], [1735].

48. *Dramm.* 3564

APOSTOLO ZENO, *Venceslao*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1736. In Venezia, per Marino Rossetti, 1736.

APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Elisa regina di Tiro*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nel carnevale dell'anno 1736. In Venezia, per Domenico Tabacco, 1736.

PIETRO METASTASIO, *L'Alessandro nell'Indie*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1736. In Venezia, per Marino Rossetti, 1736.

BARTOLOMEO VITTURI, *Mandame*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nel carnevale dell'anno 1736. Venezia, per Domenico Tabacco, 1736.

CARLO GOLDONI, *La generosità politica*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di San Samuele nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1736. In Venezia, per Marino Rossetti, 1736.

BARTOLOMEO VITTURI, *Ergilda*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1736. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1736.

FRANCESCO SILVANI, *La Zoe*. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile teatro Tron di S. Cassano l'autunno dell'anno 1736. Venezia, appresso Giuseppe Bettinelli, 1736.

CARLO GOLDONI, *L'amante cabala*. Intermezzo per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele l'autunno dell'anno 1736.

CARLO GOLDONI, *La fondazione di Venezia*. Divertimento per musica da cantarsi dalla Compagnia de' Comici nel teatro Grimani a S. Samuele la prima sera delle recite autunnali in Venezia in quest'anno 1736. In Venezia, per Alvise Valvasense, 1736.

VINCENZO CASSANI, *Le Nozze di Psiche*. Intreccio scenico musicale da rappresentarsi nel teatro Boschettiniano a Santa M. Mater Domini nel carnevale dell'anno 1736. In Venezia, [s.d.].

49. *Dramm.* 3565

ANTONIO SALVI, GIOVANNI BOLDINI, *L'Arsace*. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile teatro Tron di S. Cassiano nel Carnevale dell'anno 1737. In Venezia, presso Giuseppe Bettinelli, 1737.

PIETRO METASTASIO, *Ciro riconosciuto*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1737. In Venezia, per Marino Rossetti, 1737.

PIETRO METASTASIO, *Ciro riconosciuto*. Del signor PIETRO METASTASIO. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1737. In Venezia, per Marino Rossetti, 1737.

PIETRO METASTASIO, *L. Demetrio*. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile

teatro Tron di S. Cassiano nel carnevale dell'anno 1737. In Venezia, presso Giuseppe Bettinelli, 1737.

ANTONIO SALVI, GIOVANNI BANDINI, *Lucio Papirio*. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobile teatro Tron di S. Cassiano nel carnevale dell'anno 1737. In Venezia, per Giuseppe Bettinelli, 1737.

PIETRO METASTASIO, GIOVANNI BOLDINI, *Artaserse Langimano*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nel carnevale dell'anno 1737. In Venezia, per Marino Rossetti, 1737.

SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *L'Alvilda*. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro Grimani di S. Samuele l'Ascensione dell'anno 1737. In Venezia, per Marino Rossetti, 1737.

NICOLA STAMPA, *Rosbale*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nell'autunno dell'anno 1737. In Venezia, per Marino Rossetti, 1737.

PIETRO METASTASIO, *Ezio*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1737. In Venezia, per Marino Rossetti, 1737.

CARLO GOLDONI, *Lugrezia Romana in Costantinopoli*. Dramma comico da rappresentarsi nel teatro Grimani di San Samuele il carnevale dell'anno 1737. In Venezia, appresso Alvise Valvasense, 1737.

50. Dramm. 3566

PIETRO METASTASIO, *Demofonte*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostamo nel carnevale dell'anno 1738. In Venezia, per Marino Rossetti, 1738.

PIETRO METASTASIO, *L'Alessandro nelle Indie*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo. Nel carnevale dell'Anno 1738. In Venezia, Marino Rossetti, 1738.

APOSTOLO ZENO, *L'Oracolo in Messenia*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nel carnevale dell'anno 1738. In Venezia, per Marino Rossetti, 1738.

SILVIO STAMPIGLIA, *Rosmira*. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo il carnevale 1738. In Venezia, per Marino Rossetti, 1738.

APOSTOLO ZENO, *Gianguir*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1738. In Venezia, per Marino Rossetti, 1738.

GIOVANNI PALAZZI, *Armida al campo di Egitto*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1738. In Venezia, per Marino Rossetti, 1738.

CARLO VEDOVA, *Angelica*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1738. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1738.

PIETRO METASTASIO, *L'Olimpiade*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nell'autunno dell'anno 1738. In Venezia, per Marino Rossetti, 1738.

GIROLAMO GIUSTI, *Argenide*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nell'autunno dell'anno 1738. In Venezia, per Marino Rossetti, 1738.

51. *Dramm.* 3567

- APOSTOLO ZENO, *Alessandro Severo*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale del 1739. In Venezia, per Marino Rossetti, 1739.
- PIETRO METASTASIO, *Viriate*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale del 1739. In Venezia, per Marino Rossetti, 1739.
- PIETRO METASTASIO, *Achille in Sciro*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo nel carnevale del 1739. In Venezia, per Marino Rossetti, 1739.
- ANTONIO SALVI, *Il bottegaio gentiluomo*. Intermezzo a due voci. In Venezia, per Marino Rossetti, 1739.
- Serpilla e Bacocco*. Intermezzi comici musicali. In Venezia, per Domenico Lovisa, 1739.
- La Conciateste*. Intermezzo in musica [in due parti]. [S.n.t.].
- Pandolfo*. Intermezzo a due voci. In Venezia, per Marino Rossetti, 1739.
- URBANO RIZZI, *Creusa*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro... Grimani di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione l'anno 1739. In Venezia, per Marino Rossetti, 1739.
- ANTONIO MARIA LUCCHINI, *Farnace*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1739.
- FRANCESCO SILVANI, *Feraspe*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1739. In Venezia, per Marino Rossetti, 1739.
- FRANCESCO SILVANI, *Feraspe*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1739. In Venezia, per Marino Rossetti, 1739.

52. *Dramm.* 3568

- ANTONIO SALVI, *Ottone*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1740. In Venezia, per Marino Rossetti, 1740.
- BARTOLOMEO VITTURI, *Candaspe regina de Sciti*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1740. In Venezia, per Marino Rossetti, 1740.
- PIETRO METASTASIO, *Cleonice*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1740. In Venezia, per Marino Rossetti, 1740.
- PIETRO METASTASIO, *Adriano in Siria*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1740. In Venezia, per Marino Rossetti, 1740.
- ADRIANO MORSELLI, *Tullo Ostilio*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di San Angelo l'anno 1740. In Venezia, per Marino Rossetti, 1740.
- CARLO GOLDONI, *Gustavo primo Re di Svezia*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele in tempo della Ascensione nell'anno 1740. In Venezia, presso Marino Rossetti, 1740.
- PIETRO METASTASIO, *Zenobia*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1740. In Venezia, per Marino Rossetti, 1740.
- La Serva padrona*. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1740. In Venezia, per Marino Rossetti, 1740.

SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), PIETRO PARIATI, *Candace*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1740. In Venezia, per Marino Rossetti, 1740.

53. *Dramm.* 3569

CARLO GOLDONI, *Oronte re de Sciti*. Dramma per musica del dottor CARLO GOLDONI da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1740. Venezia, per Marino Rossetti.

BARTOLOMEO VITTURI, *Artamene*. Dramma per musica... de rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1740. Venezia, per Marino Rossetti, 1740.

Berenice. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo, il carnevale dell'anno 1741. Venezia, per Marino Rossetti, 1741.

PIETRO METASTASIO, *Didone abbandonata*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1741. Venezia, per Marino Rossetti, 1741.

CARLO GOLDONI, *Statira*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione l'anno 1741. Venezia, per Marino Rossetti, 1741.

Il Finto pazzo. Intermezzo per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Samuele la primavera 1741. Venezia, per Marino Rossetti, 1741.

ANTONIO ZANIBONI, *Il vincitor di se stesso*. Dramma per musica del sig. conte Antonio Zaniboni bolognese da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1741. Dedicato a sua eccellenza il sig. Carolo Filippo Lasteras. In Venezia, per Marino Rossetti, 1741.

BERNARDO SADDUMENE, *Il capitan Galoppo*. Intermezzi comici musicali da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1741.

ANTONIO SALVI, *Il marito giocatore e la moglie bacchettona*. Intermezzi per musica [con la nota manoscritta] replicati nell'autunno dell'anno 1741. In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1727.

Monsieur de Porsuignac. Intermezzi comici musicali nel teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1741. In Venezia, per Marino Rossetti, 1741.

Tigrane. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1741. [Dramma riformato da CARLO GOLDONI]. In Venezia, per Marino Rossetti, 1741.

54. *Dramm.* 3570

FRANCESCO SILVANI, *Statira*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale 1742. [S.n.t.].

APOSTOLO ZENO, *Merope*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di San Gio. Grisostomo il Carnevale 1742 dedicato alla veneta nobiltà. [S.l.], [s.n.], [1742].

APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Ambleto*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo il carnevale dell'anno 1742. In Venezia, per Marino Rossetti, [1742].

SILVIO STAMPIGLIA, *Cirene*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famoso teatro S. Angelo il carnevale 1742. In Venezia, per Marino Rossetti, 1742.

- FRANCESCO SILVANI, *Atalo*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale 1742. In Venezia, per Bonifacio Viezzeri, 1742.
- PIETRO METASTASIO, *Artaserse*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famoso teatro di S. Salvatore la fiera dell'Ascensione dell'anno 1742. In Venezia, per Marino Rossetti, 1742.
- GIUSEPPE MARIA BUINI, *La Zanina maga per amore*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniani... la primavera dell'anno 1742. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1742.
- PIETRO METASTASIO, *Demetrio*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di San Samuele per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1742. In Venezia, per Marino Rossetti, 1742.
- AGOSTINO PIOVENE, *Bajazet*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno 1742. [S.n.t.].
- FRANCESCO SILVANI, *Barsina*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Tron a S. Cassiano l'autunno dell'anno 1742. In Venezia, presso il Milocco, 1742.

55. *Dramm.* 3571

- FRANCESCO SILVANI, *Semiramide*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale 1743. [S.n.t.].
- APOSTOLO ZENO, PIETRO PARIATI, *Ambleto*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Tron a S. Cassiano il carnevale dell'anno 1743. In Venezia : per Giovanni Milli, 1743.
- PIETRO METASTASIO, *Alessandro nell'Indie*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel Carnevale 1743. [i.e. Venezia], [s.n.], [1743].
- APOSTOLO ZENO, *Engelberta*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famoso teatro Tron di S. Cassiano il carnevale dell'anno 1742 M. V. In Venezia, per Giovanni Milli, 1743.
- PIETRO METASTASIO, *Siroe*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale 1743. [S.l.], [s.n.], [1743].
- CARLO GOLDONI, *La contessina*. Comedia per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele dalla compagnia di Comici il carnevale dell'anno 1743. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1743.
- BARTOLOMEO VITTURI, *La Forza del sangue*. Opera pastorale per musica... da rappresentarsi nel famoso teatro Tron di S. Cassiano gl'ultimi giorni del carnevale dell'anno 1743. In Venezia, per Giovanni Milli, 1743.
- PIETRO METASTASIO, *Ezio*. Dramma per Musica da rappresentarsi nel teatro Grimani a San Samuele per la Fiera dell'Ascensione l'anno 1743. In Venetia, Stef. Monti, 1743.
- GIOVANNI BARLOCCI, *La finta cameriera*. Divertimento giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo la primavera dell'anno 1743 nella fiera dell'Ascensione. Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1743.
- GIOVANNI BARLOCCI, *La finta cameriera*. Divertimento giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo la primavera dell'anno 1743 nella fiera dell'Ascensione. Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1743.

- ANTONIO SALVI, *Arsace*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno 1743. [S.n.t.].
- ANTONIO PALOMBA, *Orazio*. Opera bernese in musica da rappresentarsi in Venezia nel teatro di S. Moisè nell'autunno dell'anno 1743. In Venezia, appresso Girolamo Bortoli, 1743.
- GIUSEPPE IMER, *Il trojano schernito in Cartagine nascente e moribonda*. Dramma per musica, nel teatro a San Samuele. In Venezia, appresso Antonio Mora, 1743.
56. *Dramm.* 3572
- APOSTOLO ZENO, *Meride e Selinunte*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale 1744. [S.n.t.].
- GIROLAMO BORTOLI, *La Fiammetta*. Opera bernese in musica da rappresentarsi in Venezia nel teatro Giustiniano di San Moisè nel carnevale nell'anno 1743 m.v. In Venezia, appresso GIROLAMO BORTOLI, 1744.
- PIETRO METASTASIO, *Temistocle*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale 1744. [S.n.t.].
- PIETRO METASTASIO, *Artaserse*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale 1744. [S.l.], [s.n.], [1744].
- GIOVANNI GUALBERTO BALOCCHI, *La finta cameriera*. Divertimento giocoso per musica, da rappresentarsi in Venezia nel Teatro Giustiniano di San Moisè, nel carnevale dell'anno 1744. Venezia, [s.n.], 1744.
- GIACOMO FRANCESCO BUSSANI, *Cesare in Egitto*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani a S. Samuele per la fiera dell'Ascensione l'anno 1744. [S.n.t.].
- FRANCESCO SILVANI, *La finta schiava*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo per la fiera dell'Ascensione l'anno 1744. In Venezia, per il Valvasense, 1744.
- ANTONIO PALOMBA, *Origille*. Opera bernese in musica da rappresentarsi nel teatro di S. Moisè l'autunno dell'anno 1744. In Venezia, presso Pietro Bassaglia, 1744.
- PIETRO METASTASIO, *Ipermestra*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nell'anno 1744. [S.n.t.].
- ANTONIO PALOMBA, *Don Saverio*. Comedia per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Moisè l'autunno dell'anno 1744. In Venezia, per il Valvasense, 1744.

57. *Dramm.* 3573

- PIETRO METASTASIO, *Semiramide riconosciuta*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale 1745. [S.l.], [s.n.], [1745].
- PIETRO METASTASIO, *Antigono*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale 1745. [S.l.], [s.n.], [1745].
- ANTONIO SALVI, *Ariodante*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani a S. Gio. Grisostomo l'autunno 1745. [S.n.t.].
- BARTOLOMEO VITTURI, *Nicoraste re di Tracia*. Dramma per musica da rappresentar-

- si nel teatro di S. Angelo la fiera dell'Ascensione dell'anno 1745. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1745.
- PIETRO METASTASIO, *L'Olimpiade*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani a S. Samuele nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1745. [S.l.], [s.n.], [1745].
- AMBROSIO BORGHESI, *Lo scialaquatore alla fiera*. Dramma giocoso da rappresentarsi nel teatro di S. Cassiano l'autunno dell'anno 1745. Venezia, presso Modesto Fenzo, 1745.
- BARTOLOMEO VITTURI, *I rigiri delle cantarine*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Cassiano l'autunno dell'anno 1745. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1745.
- Il Pandolfo*. Commedia per musica da rappresentarsi in Venezia nel teatro Grimani a S. Samuele l'autunno dell'anno 1745. In Venezia, per Antonio Mora, 1745.
- La Fata meravigliosa*. Drama giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Cassano nel carnevale 1745 m.v. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1746.
- Emira*. Opera bernesca da rappresentarsi nel teatro di S. Moisè il carnevale dell'anno 1745. In Venezia, presso Domenico Lovisa, 1745.
58. *Dramm.* 3574
- PIER JACOPO MARTELLI, *Lo starnuto d'Ercole*. Drama per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro de bambocci nel carnevale dell'anno 1746. In Venezia, appresso Luigi Parini, 1746.
- FRANCESCO SILVANI, *Armida abbandonata*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano a S. Moisè il carnevale dell'anno 1746. In Venezia, per Bonifacio Viezzeri, 1746.
- Orlando furioso*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano a S. Moisè il carnevale dell'anno 1755/6 M. V. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1746.
- ANTONIO ZANETTI, *Sofonisba*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale 1746. [S.n.t.].
- AMBROSIO BORGHESI, *La vedova accorta*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro di San Cassano il carnevale dell'anno 1745. Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1746.
- La Facendiera*. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nella Fiera dell'Ascensione dell'anno 1746 nel teatro di S. Moisè. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1746.
- Orazio Curiazio*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani a S. Samuele per la fiera dell'Ascensione l'anno 1746. [S.n.t.].
- Scipione nelle Spagne*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1746. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1746.
- MATTEO NORIS, *Tito Manlio*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani a S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno 1746. [S.n.t.].
- [GAETANO ROCCAFORTE], *Alcibiade*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassano l'autunno dell'anno 1746. [S.n.t.].
- GIACOMO FRANCESCO BUSSANI, *Cesare in Egitto*. Dramma per musica da rappresen-

tarsi nel teatro Giustiniani di S. Moisè, l'autunno dell'anno 1746. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1746.

PIETRO METASTASIO, *Zenobia*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniani di S. Moisè l'autunno dell'anno 1746. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1746.

59. *Dramm.* 3575

Il Re dispietato. Dramma per musica da rappresentarsi da' signori comici della compagnia di Sant'Angelo di Venezia. [In Venezia], s. t. 1747.

CARLO GANDINI, *La caduta d'Amulio*. Dramma per musica... da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1747. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1747.

BARTOLOMEO VITTURI, *Armida*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1747. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1747.

BARTOLOMEO VITTURI, *Pompeo in Armenia*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Angelo il carnevale dell'anno 1747. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1747.

PIETRO METASTASIO, *Demetrio*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1747. [S.l.], [s.n.], [1747].

PIETRO METASTASIO, *Ezio*. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale 1747. [S.n.t.].

PIETRO METASTASIO, *Il Catone in Utica*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassiano il carnevale dell'anno 1747. [S.l.], [s.n.], [1747].

PIETRO METASTASIO, *L'Olimpiade*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniani di S. Moisè il carnevale dell'anno 1747. In Venezia, appresso il Valvasense, [1747].

PIETRO METASTASIO, *Achille in Sciro*. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani a S. Samuele per la fiera dell'Ascensione l'anno 1747. [S.l.], [s.n.], [1747].

60. *Dramm.* 3576

FRANCESCO PASSERINI, *Clotilde*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassiano l'autunno dell'anno 1748. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1748.

FRANCESCO SILVANI, SEBASTIANO BIANCARDI (DOMENICO LALLI), *Evergete*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo, l'autunno dell'anno 1748. In Venezia, in Merceria all'insegna della Scienza, 1748.

CARLO ANTONIO VASINI, *Li tre cicisbei ridicoli*. Dramma giocoso per musica da recitarsi nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1748 nel teatro di Sant'Angelo. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1748.

La Finta frascatana. Dramma giocoso per musica da recitarsi nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1748 nel teatro di Sant'Angelo. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1748.

PIETRO METASTASIO, *Ipermestra*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro

Novissimo a S. Samuele per la fiera dell'Ascensione l'anno 1748. [S.l.], [s.n.], [1748].

ANTONIO PALOMBA, *Orazio*. Dramma giocoso per musica. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1748.

61. *Dramm.* 3577

PIETRO METASTASIO, *Il Demetrio*. Dramma per musica. [con la nota manoscritta] Rappresentato dalle Figlie del pio Ospitale de Mendicanti l'anno 1749 di carnevale. In Venezia, in Merceria all'insegna della Scienza, 1749.

[CARLO GOLDONI], *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*. Dramma comico per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniano di S. Moisè il carnevale dell'anno 1749. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1749.

GIROLAMO GIGLI, *Anagilda*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniani di S. Moisè nel carnevale dell'anno 1749. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1749.

GIOVANNI PALAZZI, *Il vello d'oro*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassiano nel carnevale dell'anno 1749. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1749.

SILVIO STAMPIGLIA, *Camilla regina de' Volsci*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassiano il carnevale dell'anno 1749. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1749.

PIETRO METASTASIO, *Demofonte*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1749. In Venezia, in Merceria all'insegna della Scienza, 1749.

GIOVANNI CLAUDIO PASQUINI, *Leucippo*. Favola pastorale per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di San Samuele nella fiera dell'Ascensione l'anno 1749. In Venezia, in Merceria, al Segno della Scienza, 1749.

GIOVANNI CLAUDIO PASQUINI, *Leucippo*. Favola pastorale per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di San Samuele nella fiera dell'Ascensione l'anno 1749. Seconda edizione. In Venezia, in Merceria, al Segno della Scienza, 1749.

CARLO GOLDONI, *L'Arcadia in Brenta*. Dramma comico per musica da rappresentarsi in Venezia nel teatro di s. Angelo per la fiera dell'Ascensione l'anno 1749. In Ferrara, per Giuseppe Barbieri.

CARLO GOLDONI, *Il negligente*. Dramma comico per musica da rappresentarsi nel teatro Giustiniani di S. Moisè l'autunno dell'anno 1749. In Venezia, presso Modesto Fenzo, 1749.

CARLO GOLDONI, *Il finto principe*. Dramma comico per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassiano l'autunno dell'anno 1749. In Venezia, per Modesto Fenzo, 1749.

GIUSEPPE MARIA BUINI, *Il protettore alla moda*. Dramma comico per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassiano l'autunno dell'anno 1749. In Venezia, per Modesto Fenzo, 1749.

PIETRO METASTASIO, *Ciro riconosciuto*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nell'autunno dell'anno 1749. Venezia, in Merceria, all'insegna della Scienza, [1749].

Tra due litiganti il terzo gode. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi

nel teatro Tron di S. Cassano nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1749. In Venezia, presso Modesto Fenzo, 1749.

62. *Dramm.* 3578

- PIETRO CHIARI, *Alcmena principessa dell'Isole Fortunate o sia L'amor fortunato ne' suoi disprezzi*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di San Cassiano il Carnovale dell'anno 1750. In Venezia, per Modesto Fenzo, 1750.
- CARLO GOLDONI, *Arcifanfano re dei matti*. Dramma comico per musica di Polisseno Fegejo pastor arcade. Da rappresentarsi nel teatro Giustinian di S. Moisè il carnevale dell'anno 1750. In Venezia, per Modesto Fenzo, 1750.
- CARLO GOLDONI, *Il mondo della luna*. Dramma giocoso per musica di Polisseno Fegejo Pastor arcade. Da rappresentarsi nel teatro Giustinian di S. Moisè. Il carnevale dell'anno 1750. In Venezia : per Modesto Fenzo, 1750.
- CARLO GOLDONI, *Il paese della Cuccagna*. Commedia per musica. Di Polisseno Fegejo pastor arcade da rappresentarsi nel teatro Giustinian di S. Moisè. Per la fiera dell'Ascensione l'anno 1750. In Venezia, per Modesto Fenzo, 1750.
- PIETRO METASTASIO, *Artaserse*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1750. Venezia in Merceria, all'insegna della Scienza, [1750].
- PIETRO METASTASIO, *Siroe*. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nel carnevale dell'anno 1750. Venezia, in Merceria, all'insegna della Scienza, [1750].
- FRANCESCO SILVANI, *Ermelinda*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassiano il carnevale dell'anno 1750. In Venezia, per Modesto Fenzo, 1750.
- SILVIO STAMPIGLIA, *Imeneo in Atene*. Componimento drammatico di SILVIO STAMPIGLIA da rappresentarsi in musica nel Teatro di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione l'anno 1750. In Venezia, in Merceria, all'insegna della Scienza, [1750].

ABSTRACT *The present essay is an ideal continuation of M. Laini's work, «La raccolta zeniana di drammi per musica veneziani della biblioteca nazionale marciana 1637-1700» (1995). It provides a first research and cataloguing of the material referring to the period 1701-1750, which was not considered by the former inventory. That was obtained by consulting the library's topographical catalogue and by relating the information therein. Its purpose is to give an additional scientific instrument for the study of Zeno's melodramatic production as well as of the 17th-18th century librettos, and for a better comprehension about how rich may be this considerable theatrical fund conserved at Biblioteca Marciana (Venezia).*

I due fratelli nimici: proposta di lettura della tragicommedia di Carlo Gozzi

Silvia Uroda

1 *La «Prefazione»*

La tragicommedia in tre atti di Carlo Gozzi, *I due fratelli nimici*,¹ va in scena nel gennaio 1773 e viene pubblicata nello stesso anno nel quinto tomo delle *Opere* dell'edizione Colombani.² Il testo è preceduto da un'ampia prefazione in cui il conte informa che il «fondamento» della *pièce* è tratto dalla *comedia famosa Hasta el fin nadie es dichoso* (1654) di Don Agustín Moreto y Cavana,³ e sottolinea di averla letta più volte

1. «La maggior parte del teatro di ispirazione spagnola con le maschere porta il nome generico di tragicommedia» (WINTER 2011, p. 86).

2. GOZZI 1773: *I due fratelli nimici, tragicommedia in tre Atti*, pp. 281-388; *Prefazione*, pp. 283-287; [*I due fratelli nimici*], pp. 288-388. GOZZI 1802: *I due fratelli nimici. Tragicommedia in tre atti*, pp. 139-254; *Prefazione*, pp. 141-145; *Personaggi*, p. 146; [*I due fratelli nimici*], pp. 147-254. Nell'edizione moderna, GOZZI 1962 (segue l'edizione Colombani): *I due fratelli nemici*, pp. 873-970. Riferimenti e citazioni provengono dall'edizione Colombani; trascrivo normalizzando accenti, apostrofi e punteggiatura.

3. Il titolo è riportato da Gozzi in traduzione letterale, *Si attenda il fine per considerarsi felice* (*Prefazione*, p. 283).

Agustín Moreto (Madrid, 1618 - Toledo, 1669; il secondo cognome, *Cavana*, è passibile di oscillazioni, *Cabana* o *Cabaña*) riprende l'argomento da *Los enemigos hermanos* - titolo che ha una notevole vicinanza con quello scelto dal drammaturgo veneziano -, opera di Guillén de Castro y Bellví (Valencia, 1569 - Madrid, 1631) pubblicata nella *Segunda Parte de comedias* (1625) e, secondo la cronologia stabilita da Courtney Bruerton, scritta tra il 1615 (?) e il 1620 (?), anche se con tutta probabilità la data è più prossima al 1615. Per la *comedia* di Moreto si rimanda allo studio di VIDAL 2008, pp. 411-412: «La tradición textual de *Hasta el fin nadie es dichoso* contempla un total de siete testimonios impresos comprendidos entre los siglos XVII y XVIII. La *editio princeps* se imprimió en la *Primera Parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cavana*, Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, a costa de Mateo de la Bastida, 1654, de la que se conocen dos emisiones: Biblioteca Nacional de España (BNE, R-39.472) y Biblioteca Imperial de Viena (38.v.19). En ambas, *Hasta el fin nadie es dichoso* ocupa los ff. 109r-132r. Cabe resaltar que, como en la mayoría de las comedias de esa *Primera Parte*, tampoco han llegado hasta nosotros manuscritos de esta comedia. Una segunda edición de esta *Primera Parte* se publicó en 1677 (Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1677), en la que *Hasta el fin nadie es dichoso* ocupa 37 hojas (104v-126r). La versión que hemos

- «tre volte» - a causa della complessità del «viluppo dell'intreccio» romanzesco, per far emergere implicitamente la sua dimensione d'inverosimiglianza e di absurdità. Gozzi si rivolge al «Lettore cortese» affinché «prenda quest'opera come un bizzarro tratto» e attribuisce il merito della presenza di «forti circostanze, serie ed ingegnose» a Moreto, mentre è dovuta alla sua penna la costruzione dell'«ossatura» e dei «dialoghi». Rispetto alla fonte spagnola la principale innovazione è costituita dall'inserimento non semplicemente delle maschere della commedia dell'arte, ma dell'ironico *alter ego* di Gozzi, Brighella, nelle vesti di «scrittore di Drammi e critico dell'azione», grazie al quale l'azione sublime ed eroica della *comedia* è smascherata, secondo l'autore veneziano, della sua funzione di «caricato romanzo» e messa in ridicolo, sino al raggiungimento del distacco critico, rispetto a quanto d'inverosimile è accaduto, che si svela durante la *Scena Ultima*.⁴

Nella *Prefazione* Gozzi chiarisce la vicenda della messa in scena della *pièce*, che viene rappresentata al teatro San Luca (San Salvatore) con il titolo *Il Re tisico, o sia I due Fratelli nimici*, diciannovesima tra le sue «Rappresentazioni seriofacete, e popolari», attraverso cui sostiene di aver soccorso la Truppa Comica Sacchi. Alle due recite avvenute nel mese di gennaio segue un periodo di sospensione a causa della malattia che colpisce il comico Petronio Zanarini,⁵ impegnato nella parte del «fratello nimico» Don Corrado, per riprendere al suo ritorno nel mese di febbraio, contando altre quattro «recite».⁶ L'autore precisa che i primi

manejado procede de la BNE (R -30837). El resto de testimonios pueden datarse ya en el siglo XVIII: dentro de la primera versión de la Parte apócrifa publicada en la imprenta de Benito Macè (Valencia, 1676) [núm. 162, 40 p.] (BNE T 6883); dentro de la segunda versión de la Parte apócrifa publicada en la imprenta de Benito Macè (Valencia, 1676), y contiene el pie de imprenta de Burgos, Imprenta de la Santa Iglesia, s.a. [47 p.] (BNE T 14971); Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1740. [núm. 138, 36 p.] (BNE T 15009 (11)); [Madrid? - Juan Sanz?] [s.a.] [núm. 146, 40 p.] (BNE T 15029) y Valladolid, Alonso del Riego, s.a. [40 p.] (Biblioteca Universitaria de Oviedo R 33551)».

Per un confronto tra l'opera di Moreto e quella di Guillén de Castro, si veda A. MORETO, *Hasta el fin nadie es dichoso*, in MORETO 2010, pp. 181-330 (<http://www.moretianos.com> - consultato il 29 marzo 2012).

4. «Il scioglimento di questa Tragicommedia dichiara abbastanza il mio capriccioso umore», precisa Gozzi nella *Prefazione*.

5. Nella *Prefazione* compare Cenerini al posto di Zanarini o Zanerini.

6. Quanto alla messa in scena della *pièce* nel 1773 - anno di cui si dispongono poche notizie -, BAZOLI 2011, p. 141, riferisce di una tappa estiva a Bologna: «La sosta della compagnia Sacchi in questa città è testimoniata dal ritrovamento dell'*Addio per Bologna 1773* [Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Fondo Gozzi, 3.3, *Prologhi e congedi teatrali*, c. 111r]». La *pièce* è portata sulle scene anche da una «Truppa Comica francese» presente a Venezia nell'autunno di quello stesso anno (*Prefazione*, p. 285).

due atti dell'opera sono accolti con giudizi contrastanti, tra «partigiani» e «avversi», mentre il terzo e ultimo atto attira maggiori consensi. Nel 1773, tuttavia, si tengono soltanto sei recite a dispetto della «resistenza» di cui parla il conte («Qualunque sia stato l'evento, l'opera ebbe la sua resistenza, e non entrerà per ora tra gli spettacoli dimenticati, ed inutili»).⁷ Attraverso l'orchestrazione attuata dallo spettatore-drammaturgo Brighella, fautore dello scioglimento finale dell'azione, viene a costruirsi un'opera riuscita a tutti gli effetti, una vera e propria macchina teatrale moderna, all'interno di una prospettiva di metalessi del testo in cui, abilmente celata, si delinea l'autoriflessione gozziana. Il mancato consenso da parte del pubblico di allora è forse dovuto alla sua non facile lettura, all'artificiosità del congegno della trama teatrale che si esplica attraverso la collaborazione tra l'autore veneziano e un Brighella sempre in agguato con il controcanto pungente alle sublimi e stravaganti azioni dei nobili spagnoli.⁸

2 La riscrittura

Gozzi si cimenta nel recupero e nella *riscrittura* della *comedia* di Agustín Moreto,⁹ suddivisa in tre *jornadas* all'interno delle quali la storia dei personaggi «alti», rappresentati dai due fratelli Sancho e Garcia de Moncada, si intreccia con quella dei personaggi «bassi», i *villanos* Chapado e Marina e il *lacayo* del Re Lain, che si muovono e agiscono nella

7. Secondo quanto scrive FIDO 2008, p. 111, «*I pitocchi fortunati* nel 1764 e *I due fratelli nimici* nel 1773 ebbero relativamente poche repliche, rispetto alla *Donna serpente* e alla *Principessa filosofa* precedenti o rispetto al *Mostro turchino*, all'*Augellino Belverde* e al *Moro di corpo bianco* fra le "fiabe" e i drammi che seguirono. Eppure, agli occhi del lettore di oggi, si tratta di due fra i testi teatrali del veneziano più interessanti e felici».

8. Nelle ultime righe, Gozzi dichiara di affidare alla «storia veridica de' nostri Teatri» la menzione del grande successo delle dieci *Fiabe*, ma anche del «nuovo genere tratto dagli argomenti Spagnuoli», in cui racchiude il suo messaggio ideologico e scenico.

9. Venezia, Bibl. Naz. Marciana, Fondo Gozzi 5.2: carte sciolte contenute entro una camicia di carta, su cui l'ordinatore Gaspare Gozzi (1856-1935) scrisse ad inchiostro viola «Volume VII pg. 139 *I due fratelli nimici*», con riferimento all'edizione Zanardi delle *Opere edite ed inedite* di Carlo Gozzi (aa. 1772-1802; cc. 59 [cartulazione nuova a matita; bianca c. 56]). Cfr. MARCON ET AL. 2006, p. 127.

cc. 1r-18v: una prima stesura in prosa della *pièce* (vicina alla fonte spagnola), suddivisa in atti e scene, con progressiva aggiunta di versi; i nomi di alcuni personaggi non sono ancora quelli definitivi: Don Corrado compare come Don Giovanni, Donna Eleonora come Donna Elvira; mancano le maschere, indicate come generici «servi faceti»; cc. 19r-54r: stesura, con diverse modifiche, del testo poi stampato; cc. 55r-59r: materiale spurio.

Si segnala, inoltre, il Fondo Gozzi 5.4/3: cc. 56r-98r della seconda cartulazione: C. GOZZI, *I due fratelli nimici* (cfr. GOZZI 1773, pp. 281-388). Titolo autografo alla c. 56r della seconda cartulazione. La mano di scrittura è diversa da quella dell'autore (cfr. MARCON ET AL. 2006, p. 128).

Corte d'Aragona e nei suoi dintorni.¹⁰ L'azione eroica, quanto inverosimile, dei nobili spagnoli è ritenuta da Gozzi argomento degno di essere preso in considerazione per una rappresentazione teatrale e capace in quanto tale di «impegnare gli animi»:

- *Primera jornada*. I due fratelli, Sancho e Garcia, figli del *conde* de Urgel e cugini del *Rey* don Alfonso de Aragon, si incontrano dopo l'esilio in Navarra del primo. Sancho racconta a Garcia il casuale incontro con Rosaura, ritiratasi in una villa di campagna dopo la scomparsa del padre don Ramon de Cardona, e l'innamoramento per la donna, dopo averle salvato la vita dal suo cavallo imbizzarrito durante una battuta di caccia. Rimasto colpito dalla sua bellezza, Sancho non è riuscito a rivelarle la sua vera identità (racconto dell'antefatto). Garcia, ribattendo di essere stato lui il primo ad innamorarsene, dà inizio a un litigio che porta i due fratelli a sguainare le spade. Sopraggiungono il *conde* de Urgel e don Gaston, rispettivamente padre e zio di Sancho e Garcia: il primo li rimprovera di essere di cattivo esempio per il popolo e gli stessi nobili, il secondo sostiene che la loro eterna rivalità è la causa della morte della sorella, e loro madre, e per tale ragione suggerisce di inviare Sancho in Navarra o in Castiglia. Mentre il *conde* cerca di riappacificarli, don Gaston promette a Garcia di aiutarlo nell'intento di prevalere sul fratello. L'Infanta chiede aiuto per recuperare il suo prezioso *volante* - d'oro e madreperla - rubatole da un'aquila mentre si stava pettinando nei giardini del Palazzo, e promette un premio a colui che glielo recupererà. Il *conde* sprona Sancho nell'impresa, e don Gaston fa lo stesso con Garcia. Tutti si addentrano nel bosco alla ricerca dell'aquila. Il *Rey* si imbatte in Rosaura, madrina alle nozze di Chapado e Marina, e ne rimane colpito. Rosaura, nel frattempo, è riuscita ad uccidere l'aquila e a riprendere il *volante* che porge a Sancho affinché lo consegna all'Infanta e ne riceva gli onori. Il gesto scatena l'ira di Garcia e un nuovo duello tra i due fratelli. Quando sopraggiunge il *Rey*, Rosaura si presenta e gli spiega la causa della disputa. Don Gaston chiede al *Rey* di esiliare uno dei due fratelli per evitare che la loro rivalità possa nuocere al Regno; il *Rey* annuncia che presto uno dei due sarà costretto ad ubbidire all'altro, ponendo definitivamente fine ai contrasti. L'Infanta intanto concede un *favor* a Sancho per averle consegnato il *volante*; quest'ultimo però decide di donarlo a Rosaura perché ritiene essere l'unica a meritarselo. Il *Rey* e l'Infanta decidono di accogliere Rosaura a corte.

10. Per un confronto tra l'opera spagnolesca e il testo fonte spagnolo si veda anche GUTIÉRREZ CAROU, UNFER LUKOSCHIK 2011.

- *Segunda jornada*. Garcia racconta a don Gaston l'episodio della lotta delle fiere, svoltasi per alleviare la malinconia del *Rey*, nell'impossibilità di assicurare la discendenza al trono d'Aragona per una grave malattia. Sancho è riuscito ad ammansire un leone con la forza della sola voce, salvando Garcia da morte certa (*entracte*). Mentre il popolo acclama l'eroe, don Gaston pianifica con il nipote Garcia di uccidere Sancho. Il *Rey* chiede a Sancho di scrivere su un foglio il nome di colui che è più accreditato ad ottenere la mano dell'Infanta, anche se già pensa proprio a lui come tale. Sancho è combattuto perché dovrà scegliere tra l'amore per Rosaura e la ragion di Stato. Nello sconforto non sa prendere una decisione e pensando di scrivere semplicemente «Io non lo so», si ferma al solo «Io...». Il *Rey* interpreta la sua risposta come un'accettazione e annuncia il matrimonio tra la sorella e Sancho. Marina e Chapado, trasferitisi a corte al seguito di Rosaura, insieme al *lacayo* del re Lain, continuano nel frattempo a generare scene di effetto comico con i loro disaccordi e le enfatiche liti. Don Gaston confessa a Garcia che la *condessa* de Urgel gli aveva lasciato, prima di morire, una lettera in cui dichiara che Sancho non è suo figlio, bensì di un giardiniere di corte, e che don Ramon de Cardona lo aveva raccolto e consegnato a lei. Alla notizia della «vil nascita», il *Rey* decreta che Sancho dovrà lavorare in veste di giardiniere di corte e che Garcia sarà il futuro marito dell'Infanta e suo successore al trono.
- *Tercera jornada*. Sancho, degradato (*entracte*) e divenuto aiuto giardiniere di Chapado, chiede invano a Garcia di potersi allontanare per sempre da corte. Nel giardino incontra dapprima Rosaura, che gli confessa il proprio amore, e in seguito il *conde* de Urgel, che gli offre sostegno per liberarlo dal suo stato di miseria. Don Gaston, temendo che i propri piani possano fallire, dà appuntamento a Garcia in un luogo sicuro e nascosto del Palazzo. L'oscurità della notte favorisce il fuggitivo Sancho che, in uno scambio di persona, viene a conoscenza, attraverso la scoperta dell'esistenza di una seconda lettera, di essere nato dal matrimonio segreto del *conde* de Urgel con la Regina, madre di don Alfonso. Quest'ultima, ritiratasi in un convento, prima di morire decide di consegnare il neonato a don Ramon de Cardona per affidarlo alla *condessa* de Urgel, presentandolo come figlio di un giardiniere. Sancho potrà così sposare l'amata Rosaura e succedere legittimamente a don Alfonso sul soglio d'Aragona.

Secondo la consuetudine italiana dell'epoca, la *pièce I due fratelli nimici* si articola in tre atti conformi alle tre *jornadas* del testo fonte, a loro volta suddivisi rispettivamente in dieci, dodici e diciassette sce-

ne, con *Scena Ultima*.¹¹ I rari riferimenti temporali presenti nell'opera permettono di stabilire che ogni atto si svolge in un giorno diverso, in particolare tra il primo e il secondo, per la caccia dell'aquila da parte dell'intera Corte, dovrebbe essere presente un salto temporale che dura all'incirca un giorno, come avviene tra il secondo e il terzo con il declassamento di Don Corrado da nobile cavaliere a umile villano, mentre il terzo atto si sviluppa fino a sera – in III, 14, p. 376, è collocata la didascalia «(La notte è oscurissima)»; poco dopo, «Buja è la notte»; in III, 15, p. 378 la «scena notturna» servirà a Brighella per lo svolgimento puntuale del suo dramma –: la durata minima potrebbe dunque essere di cinque giorni, diversamente dall'azione temporale della *comedia* di Moreto, per la quale si può pensare soltanto a una durata indefinibile dell'azione in più giorni.¹²

Gozzi, a conoscenza del gusto e delle esigenze dello spettatore, rielabora il testo fonte spagnolo, in un'operazione di risemantizzazione che si attua attraverso l'inserimento nell'intreccio delle maschere della commedia dell'arte. La sua è una scelta dettata, oltre che dalle istanze della propria poetica – nella realizzazione dello straniamento comico di una trama esagerata, sino all'inverosimiglianza –, da necessità pratiche per la messa in scena dell'opera da parte della Compagnia di Antonio Sacchi. L'autore trascende la forte sensibilità barocca del teatro dell'autore spagnolo, l'equilibrio e la compostezza del suo linguaggio, e attenua soprattutto le parti più letterarie del testo fonte, come risulta nella trasposizione delle *relaciones* dei personaggi «alti»: taglia, dialogizza o alleggerisce il registro sublime, come il tessuto metaforico, per dare più risalto al ruolo e alle parole delle maschere (Brighella, Tartaglia o Pantalone) al posto dei nobili cavalieri spagnoli,¹³ con l'effetto di controcanto, attraverso l'uso di una sottile ironia, alle insistenti sfumature tragiche della *comedia*, dando quella dinamicità e quel movimento che caratterizzeranno l'unicità dell'azione. Il conte opera sostanziali tagli alle scene triviali dei villani Chapado e Marina e inserisce al posto dei dialoghi tra Sancho e Chapado, eliminando le battute di quest'ultimo, i soliloqui esistenziali di Don Corrado nell'intento di approfondirne il profilo psicologico e umano. Ciò che resta dei nobili spagnoli sono i

11. Per una ricostruzione dettagliata del complesso intreccio della tragicommedia si veda l'*Appendice I*.

12. «L'articolazione in tre *jornadas* degli spagnoli si dispone scegliendo tre porzioni di durate giornaliere, a volte tre interi giorni, che possono essere anche molto vicini nel tempo ma pure molto lontani al bisogno» (VESCOVO 2011, p. 95).

13. Per alcune esemplificazioni si rimanda alle tavole comparative in *Appendice II*, al fine di poter confrontare le soluzioni adottate nella riscrittura di Gozzi rispetto all'opera fonte.

tratti fondamentali, mentre gli interventi compiuti si possono già notare leggendo l'elenco dei personaggi, su tutti il cambiamento nell'onomatica del «fratello nemico» Sancho, divenuto Don Corrado. L'ordine dei personaggi, secondo aspetto che balza agli occhi, anziché riferirsi al ruolo che rivestono, come nel testo di Moreto, è sovvertito e sostituito con quello rigido della gerarchia sociale: *in primis* compaiono il re Don Alfonso d'Aragona, l'Infanta, Don Ruggiero, Don Corrado e Don Garzia, Don Gastone e, infine, Donna Rosaura, posta a *trait d'union* tra il gruppo nobiliare e quello delle maschere con gli altri personaggi «bassi». L'introduzione dei titoli nobiliari nella tragicommedia¹⁴ contribuisce a creare l'atmosfera di ironico sussiego che si respira nel mondo stravagante della nobiltà spagnola, mossa da «principi di valore o di onore, o comunque sentimenti autentici, ed anzi vissuti sempre all'eccesso e in tutta la loro intensità» (CINQUEGRANI 2008, p. 26). L'universo descritto da Moreto, in cui si succedono *topoi* teatrali quali duelli, colloqui, lettere segrete con rivelazioni sconvolgenti, scambi di persona al buio, trionfo di nobili sentimenti, diviene nell'opera gozziana succulenta materia di discussione e di critica tra Brighella e Tartaglia.

Ma la vera rivoluzione si compie nell'universo dei personaggi «bassi», come appare evidente nella sostituzione dei *villanos* Chapado (dapprima villano e, dalla *segunda jornada*, *cortesano gracioso*) e Marina e del *lacayo* del re Lain con le maschere della commedia dell'arte, che insieme costituiscono un gruppo ben distinto rispetto ai nobili spagnoli per il ruolo che ricoprono: Pantalone è l'aio dei due fratelli, Tartaglia il Ministro del re, Brighella il servo di Corte nei panni di compositore di un «Dramma flebile», Truffaldino e Smeraldina la coppia di villani.

3 I personaggi «alti»

Come si è accennato, nella *Prefazione* Gozzi avverte che la *pièce* è stata messa in scena con un titolo diverso rispetto al testo a stampa, *Il Re tisico, o sia I due Fratelli nimici*: la scelta di inserire il personaggio

14. *Personaggi* (elenco secondo l'edizione Colombani): Don Alfonso, Re d'Aragona, infermo dichiarato tisico e incapace di aver successione - Donna Eleonora, Infanta, di lui sorella - Don Ruggiero, Conte d'Urghel decrepito - Don Corrado, figliuolo di D. Ruggiero e della Regina, madre di D. Alfonso, ma creduto figliuolo della seconda moglie di D. Ruggiero - Don Garzia, figliuolo di D. Ruggiero e della sua seconda moglie, fu sorella di - Don Gastone, vecchio, cognato di D. Ruggiero - Donna Rosaura, figliuola di D. Raimondo di Cordova, Grand'Ammirante del Regno, creduto morto - Pantalone, Ajo de' due fratelli D. Corrado e D. Garzia - Tartaglia, Ministro del Re - Brighella, servo in Corte, che ha l'umor di comporre de' Drammi - Truffaldino / Smeraldina, villani, marito e moglie, che servono Donna Rosaura - Grandi del Regno - Villani e Villane - Cacciatori - Servi e Soldati che non parlano.

del Re, accompagnato dalla sua caratteristica peculiare, attribuendogli la posizione di personaggio principale rispetto agli altri, non è casuale. Sul palcoscenico l'attore che lo interpretava doveva attirare l'interesse e l'entusiasmo da parte del pubblico veneziano, concentrato sugli effetti comici che derivavano dalla contrapposizione della precaria condizione di salute del sovrano con l'aspetto florido degli altri personaggi e che, per tale ragione, doveva essere enfatizzata costantemente non solo dalle parole, ma anche dall'espressività delle maschere di Brighella e Tartaglia. Altro aspetto non trascurabile è la comparsa in scena del Re all'inizio dell'opera (I, 2), il quale, «“travestito” da Gozzi nell'attitudine di una “Maestà tisica”, simile a quelle dei buffi sovrani dell'*Amore delle tre melarance*» (BENISCELLI 2008, p. 138), interrompendo la discussione tra Brighella e Tartaglia dà l'avvio all'azione vera e propria della tragicommedia. Il Re-Gozzi ritorna, in tutta la sua solennità, nella *Scena Ultima* affinché possa decretare lo scioglimento finale dell'opera di Brighella e chiudere il sipario sulla storia, come si vedrà più avanti.

Non è tralasciabile la volontà di fare menzione già nel titolo della malattia del sovrano, perché se da una parte costituisce il suo lato vulnerabile e sicuramente un facile bersaglio dell'ironia critica di Brighella, dall'altra è possibile pensare che il conte abbia voluto fare un preciso riferimento ad un aspetto della propria vita che tanto lo ha condizionato, l'ipocondria, e che ritorna insistente nelle lettere, non disgiunto a volte da una vena autoironica.¹⁵ L'incursione autobiografica costituisce uno degli aspetti salienti dell'opera gozziana che la rendono originale nel suo genere. Nella *comedia* di Moreto, diversamente, l'unico cenno alla malattia del Re emerge quando Garcia racconta allo zio don Gaston l'episodio relativo alla caccia delle fiere tenutasi a Corte (*segunda jornada*): il lato convenzionale e solenne prende il sopravvento per esaltare la figura del Re quale tutore dell'ordine e della giustizia, capisaldi inviolabili nella Spagna del Seicento. Secondo il punto di vista di Gozzi «l'essere tisico» è da vedersi soprattutto come uno stato psicofisico, che si riversa nella quotidianità del vissuto; nelle *Memorie inutili*, quando rievoca episodi legati alla sfera familiare, appare con evidenza il fatto che parli per ben due volte di «regno tisico»¹⁶ (GOZZI 2006, I, pp. 216-217, pt. I, cap. III)

15. La cattiva salute è una costante nelle lettere di Gozzi. Cfr. GOZZI 2004 e GUTIÉRREZ CAROU 2006.

16. In particolare, Gozzi afferma che Luisa Bergalli, moglie del fratello Gasparo, «Innamoratasi d'un dominio ideale, e divenuta *Sovrana d'un regno tisico*, col desiderio di far tutti felici, con verace disinteresse, altro non fece, che tessere delle maggiori infelicità a tutti gl'altri non meno che a se medesima» (p. 216). I corsivi sono miei, come per le seguenti citazioni tratte dalle *Memorie inutili*.

e che, nel racconto della sua lunga malattia, ricordi l'immagine del Re tisico nella fine dell'«ossadura» del dramma flebile di Brighella:¹⁷

Sempre pensando a ripigliare il mio litigio col signor Marchese Terzi di Bergamo per procurare del bene alla famiglia, de' recidivi sbocchi di sangue dal petto, ammansavano il mio desiderio. Molti Dottori in medicina mi guardavano come un *tisico* vicino allo spirare [...]. I più esperti Medici dell'Università di Padova m'ordinavano di bere il *latte d'un'asinella*, medicina che non faceva altro che dirmi: *Tisicuzzo* raccomanda l'anima tua. [GOZZI 2006, I, p. 356, pt. I, cap. xxxi].

Francesco Bartoli, scritturato da Sacchi insieme alla moglie nel 1771, poteva essere perfetto per interpretare la parte del Re tisico, e in questo modo è ricordato da Gozzi nelle *Memorie* come marito spesso malato della sua Teodora Ricci: «il Marito di lei era *infermo*, e [...] era stato dichiarato per tutti i segni evidenti, *tisico* in terzo grado» (GOZZI 2006, II, p. 485, pt. II, cap. XIII); poco più avanti aggiunge altri particolari, come il fatto che «sputa[sse] continuamente sangue marcioso» (p. 487). In merito alle doti di attore-autore Gozzi delinea un ritratto di Bartoli ben poco lusinghiero:

La Ricci aveva un marito buona persona, e che prima di fare il Comico, aveva fatto il Librajolo. Quell'arte aveva lasciato in lui una spezie di fanatismo letterario. Leggeva tutto il giorno, e tutta la notte, e scriveva de' grossi volumi da porre alle stampe, co' quali, diceva egli, d'essere certo di fare un grosso guadagno, e delle investite per sé ed eredi. La sua indefessa, faticosissima sterile applicazione, lo alienava dalle cure domestiche, delle quali lasciava il peso, e la direzione alla Moglie, niente chiedendo per sé, e niente badando alle sue scarpe rotte, e alle sue calzette infangate, forse per imitare un filosofo. I frutti delle sue enormi erudite vigilie, erano una magrezza cadaverica, e de' *sputi di sangue pettorali*, che potevano terminare funestamente in una *tisi* con pericolo d'infettare la sua famiglia. [GOZZI 2006, II, p. 478, pt. II, cap. XIII].

Si potrebbe sospettare che il «perfido» conte l'avesse preso a modello e ritenuto adatto nel vestire i panni del «Tisico» e che, in questo senso, si fosse ispirato alla Ricci per il personaggio dell'Infanta, sorella «sana» del Re Tisico - Bartoli, intenta a scovare «un aquilotto» - un uomo - più che «un'aquila».

Accanto al Re spicca anche il personaggio di Don Ruggiero, custode dell'onore familiare di ben «nonanta un anno», che non reca più traccia del rigoroso agire del *conde* de Urgel, nobile spagnolo votato a far rispet-

17. «Sua Maestà tisica [...] si ritira per prendere con quiete il latte d'asinella inutilmente», presente nella fine dell'«ossadura» del dramma flebile di Brighella (III, *Scena Ultima*).

tare le rigide e severe leggi dell'universo cavalleresco. Don Ruggiero è un uomo sensibile e vulnerabile, che racchiude in sé tutti quegli elementi patetici e lacrimosi che, portati all'eccesso, ne fanno la caricatura dell'eroe tragico, all'interno di una sorta di ben ordita parodia del genere *larmoyant*: fa sorridere questo vecchio decrepito e temerario che si mette alla ricerca dell'aquila, affrontando i molti rischi che una tale impresa comporta per un fisico già provato come il suo; suscita compassione quando si strugge e piange per la rivalità dei due figli, invoca la morte pur di salvare l'amato Don Corrado da un destino che gli è avverso e si oppone strenuamente all'autorità del Re per difenderne la paternità - «Don Corrado è mio figlio; esce la voce | Da quest'alma; Corrado è figlio mio; | Chi 'l niega, è un traditor. La sola morte | Per sostener tal verità mi resta» (III, 12, p. 372).¹⁸

Don Gastone rappresenta l'altra faccia della medaglia: è figura machiavellica che, per ambizione di potere, architetta e organizza occultamente intrighi ai danni di Don Corrado - in un *a parte* «Gioveran gli arcani, | E la mia ambizione, e la mia mente» (I, 10, p. 309) -, che non si fa scrupolo di servirsi di Don Garzia come strumento per raggiungere i suoi fini. «Ti calma, m'asseconda, e non temere» (II, 4, p. 317), «Calma | È necessaria» (II, 5, p. 318) e «Mi segui, non temer» (II, 5, p. 321) sono gli imperativi ricorrenti nel linguaggio dello zio-burattinaio nei confronti di un nipote-burattino, affinché non dimentichi il fine ultimo comune: «È mia la tua vendetta» (II, 11, p. 338). I due ormai sono indissolubilmente legati da uno stesso destino che chiama a sé anche la morte di Don Corrado, qualora fossero messi a grave rischio i loro sforzi: la fuga dall'orto reale del nipote, divenuto nel frattempo un villano, costringe Don Gastone a ricorrervi quale ultima soluzione, «Può questa fuga riuscir fatale... | La morte di Corrado è necessaria» (III, 11, p. 371). Quando il suo macchinoso disegno viene alla luce, grazie a uno scambio di persona avvenuto nel buio di una stanza reale, Don Gastone non esita a riconoscere che il suo esecrabile agire ha messo in pericolo la Corte d'Aragona e, in atto

18. La significativa presenza nel testo di didascalie offre importanti precisazioni sulla caratterizzazione psicologica del personaggio, che si riflette nei movimenti e nelle azioni, come avviene per i due fratelli, il cui contrapposto agire è accompagnato dalla descrizione del loro stato d'animo, e per Don Ruggiero, il cui stato d'ansia per la sorte di Don Corrado gli provoca tremore della mano e lacrime: «D. Ruggiero s'avvicina ad un lume, apre il foglio con ansietà; fa un atto di sorpresa, e legge basso, leggendo se gli accresce grado grado il tremore nella mano del foglio, coll'altra mano si asciuga gli occhi col fazzoletto di quando in quando; egli dimostra grandissima agitazione. D. Cor. segue mentre D. Ruggiero legge» (III, 16, p. 382). Come afferma CINQUEGRANI 2011, p. 105, «le didascalie sono in grado, anche senza le battute del dialogo corrispondente, non solo di narrare gli eventi ma anche di far percepire la crescente tensione emotiva della scena».

di subordinazione e di rispetto verso l'Autorità, invoca la pena suprema – «A' piedi vostri il capo mio | alla morte...» (III, *Scena Ultima*, p. 387) –: nel suo ultimo ed estremo gesto Gozzi ha voluto ricondurre il personaggio di Don Gastone entro gli indiscutibili e irrinunciabili recinti di quel codice d'onore a fondamento dell'universo spagnolo, che sin dall'inizio della storia aveva tradito.

Profondamente ancorata al senso del decoro, estranea ad ogni forma di sensualità, diffidente verso l'esuberanza e le impennate del sentimento, è la figura dell'Infanta, Donna Eleonora, vittima anche lei delle battute ironiche e sarcastiche di Brighella e Tartaglia, col risultato di farle cadere la maschera di donna compita e dipingerla come una nobildonna preoccupata di trovar marito più che l'aquila e il prezioso velo. Per il pungente Tartaglia la caccia è per lei infatti solo un pretesto: «Ella fa tutto questo fracasso per l'aquila, promette se stessa al Cavaliere, che la uccide. Alla corte, ella cerca più un aquilotto, che un'aquila. Io l'ho veduta a guardar D. Corrado, e a ingojarlo cogli occhi» (I, 1, p. 290).

Attrice di se stessa durante il colloquio con Rosaura, in cui le due donne si affrontano per dichiarare i loro sentimenti verso Don Corrado, l'Infanta cela abilmente ogni impulso per mettere in pratica il progetto che ha in mente: come un abile stratega che studia il nemico, affina le armi per capire quali potrebbero essere le mosse della rivale in amore e aspetta con prudenza il momento più opportuno per intervenire in maniera consona. La veste di «principessa filosofa», che finge d'esser in «astrazione, [...] tutto osserva, e freme nascostamente» (II, 5, p. 321),¹⁹ non le si addice e, di fronte all'irruenza di una passione tenuta a lungo nascosta, che la assale e la acceca, confessa in lacrime a Rosaura che il suo cuore «da gran [...] tempo è acceso [...] d'una vorace fiamma» (II, 7, p. 324).²⁰ Ma il richiamo ai principi e al «decoro», che il suo rango le impone, si fa sentire non appena viene a conoscenza delle umili origini di Don Corrado e allora l'allontanamento da lui sarà inevitabile: «Il cambiamento mi contrista. Amore | Mi tiranneggia... Allontaniam lo sguardo | Da un oggetto funesto agli occhi miei» (II, 12, p. 346).

Rosaura rappresenta il personaggio «alto» dell'opera gozziana at-

19. Ne *La principessa filosofa* (1772) Donna Teodora fa il suo ingresso (I, 5) «con un libro leggendo, in astrazione» (C. GOZZI, *La principessa filosofa, o sia Il controveleno, dramma in tre Atti*, in Gozzi 1773, p. 166).

20. Anche in questo caso la descrizione, nella didascalia, dei movimenti dell'Infanta dà importanti informazioni sulla complessità interiore del personaggio: «L'Infanta guarda ora la soprascritta, ora Rosaura con agitazione. Vuol' aprire con impeto la lettera, si trattiene, prende una sedia, la mette appresso un tavolino, con un sospiro si precipita sopra la sedia, s'appoggia al tavolino» (II, 7, p. 323).

torno al quale l'azione prende slancio e dinamicità. Entra in scena con una ben definita caratterizzazione: saggia e austera, depositaria del sacro valore della giustizia, incarna il ruolo della sovrana che non esita ad intervenire per sedare i litigi dei villani Truffaldino e Smeraldina nel giorno del loro matrimonio. Il suo è un linguaggio perentorio, che non lascia spazio ad iniziative personali, e chiaro nel definire il suo pensiero: «Calma, stolti Villani», «non voglio», «regnar deve», «Io voglio» (I, 5, pp. 296-297) sono secchi imperativi ai quali fa ricorso per ristabilire l'ordine nelle sue campagne, affinché «semplicitade», «pace» e «comun quiete» (I, 5, p. 296) vigilino nel suo regno. È intraprendente e tenace, come dimostra la sua volontà di combattere soprusi e pericoli che possono insidiare l'ordine costituito nelle sue terre: «In questi alberghi | Violenze e inquietudini non voglio. | [...] Alme inquiete, dov'io son, non soffro» (I, 5, p. 296) e «Inalterabil pace in queste Ville, | Timor del Cielo, e de' terren la cura» (I, 5, p. 297). Rappresentandola nelle vesti di «*pastorella cacciatrice*» (I, 5, p. 296) e di innamorata, Gozzi si sofferma, rispetto al più essenziale Moreto, in particolari che ne fanno un personaggio molto vicino alla sfera maschile, un modello che sintetizza al contempo razionalità e impulsività, forza fisica e forza interiore, tratti tipici di un vero e proprio «eroe», non disgiunti da un'articolata osservazione della psicologia femminile.

A Rosaura, personaggio positivo e capace di conquistare il pubblico,²¹ è affidata la complessa funzione registica all'interno di un mondo in cui solo apparentemente *tout se tient*: nei panni di moderna Atena, che sa «tirar così bene di archibugio» (I, 5, p. 298),²² uccide l'aquila e recupera il velo dell'Infanta, in una valorosa impresa che non è riuscita a nessuno; Signora delle campagne, si richiama costantemente, si è visto, ai supremi valori dell'ordine e del retto agire; amica, rivela un profondo senso di lealtà e di rispetto verso l'Infanta, decidendo dolorosamente, ma con lucidità, di rinunciare a Don Corrado; sa governare e frenare i propri impeti e sentimenti quando con nobiltà d'animo si impone di non «funestar [...] col [...] pianto | Ciò che una vera amante per dovere | Dee

21. In merito a una certa tipologia di personaggi femminili che si viene a delineare nei «drammi spagnoleschi», farei riferimento a RICORDA 2008 sulla «piccola costellazione di figure di donne [...] individuat[a] intorno alla "principessa filosofa"».

22. Come dirà lei stessa, il suo è un «Cieco istinto alle cacce» (I, 8, p. 301); mentre Tartaglia, «mi pareva di vedere la Dea Minerva» (I, 6, p. 298). Rosaura potrebbe essere paragonata a due divinità antiche: Atena (Minerva), dea della prudenza in guerra, della saggezza, la quale, pur ricoprendo il ruolo di dea della guerra, è anche dea della pace, protettrice delle comunità cittadine, e Artemide (Diana), dea della caccia e del tiro con l'arco, della natura, coraggiosa guerriera che vive in compagnia delle sue ninfe nella natura libera.

contemprar con giubilo...» (II, 8, p. 331), perché Don Corrado è ormai destinato in sposo all'Infanta per il bene supremo dello Stato; manifesta, infine, risolutezza quando indica prontamente la via di fuga a Don Corrado inseguito dai nemici. La decisione del Re di ripudiare Don Corrado, quando viene a conoscenza della sua «vil nascita», è per lei occasione di riflettere su uno dei capisaldi alla base della società cavalleresca, quello di *nobiltà*, che, a suo giudizio, non è un dono acquisito e necessariamente legato al sangue, ma rappresenta un valore innato e irrinunciabile, mai disgiunto dai meriti morali: «Maggior viltà in un uomo | È 'l confessare un sangue vil, se vile | Sangue non ha, che non è, vile avendolo, | Se cerca d'occultarlo con inganno» (II, 4, p. 359).

L'eterna distinzione bene-male si realizza nelle opposte personalità dei due fratelli di Moncada: da una parte, Don Corrado è l'uomo che per le sue virtù rappresenta l'ideale dell'universo cavalleresco, colui che inevitabilmente alla fine trionferà; dall'altra, Don Garzia incarna quegli eccessi comportamentali che lo rendono indegno del proprio titolo e per questo verrà «scacciato» dal Regno d'Aragona quasi fosse un estraneo. Come informa la *Prefazione*, Don Corrado è interpretato da Petronio Zannarini, all'epoca primo innamorato della Compagnia Sacchi e attore che vanta un'autorevole presenza scenica: Gozzi lo definisce senza dubbio «il miglior comico che abbia oggi l'Italia», come pure Francesco Bartoli, al quale, nelle sue *Notizie*, non risparmia gli elogi: «una magistrale intelligenza, una bella voce sonora, un personale nobile, e grandioso, un'anima sensibile, ed un'espressiva naturale, ma sostenuta, formano in lui que' tratti armonici, e varj, co' quali fa egli così ben piacere, e dilettere a segno di strappare dalle mani, e dalle labbra degli uditori i più sonori applausi»²³ (BARTOLI 1978, II, p. 279).

I due «fratelli nimici» entrano in scena in I, 7, dopo che se ne è sentito parlare nel dialogo d'apertura tra Brighella e Tartaglia (diversamente, la *primera jornada* dell'opera spagnola comincia con l'incontro burrascoso dei due fratelli Sancho e Garcia), mentre disquisiscono sugli accadimenti alla Corte d'Aragona. I due si manifestano subito nella loro contrapposta personalità: Don Garzia è irascibile, rissoso, incapace di gestire le situazioni e se stesso; Don Corrado è, invece, colui che non cede alle provocazioni e non dimentica mai, anche nei

23. Per quanto riguarda l'attore che interpretò il ruolo di Don Garzia si può pensare a Domenico Barsanti, Luigi Benedetti o Giovanni Vitalba; quest'ultimo, reso celebre per la parte di don Adone, lo sciocco cugino del Duca di Salerno nella *pièce Le droghe d'amore*, viene descritto nelle *Notizie* quale «Comico [non] di fina abilità, ma [che] si rende utile in eseguire certe cose faticose nelle favole del Signor Conte Carlo Gozzi; e rappresentando de' caratteri ove la dolcezza, e gli affetti non abbiano luogo» (BARTOLI 1978, II, p. 272). Per la composizione della Compagnia Sacchi si rimanda a BAZOLI 2011.

momenti di debolezza, il ruolo di vassallo subordinato all’Autorità. I due incarnano l’archetipo della lotta fratricida di Eteocle e Polinice (cfr. BENISCELLI 2008, p. 148), come attestano le parole di Tartaglia: «que’ due fratelli vogliono fare il romanzo tragico. S’odiano, come il cane e il gatto, sono sempre in baruffe, col pugnale alla gola. D. Corrado è un eroe, che ha il favore del popolo. D. Garzia è un maligno; nessuno lo può vedere» (I, 1, p. 291).

A conferma che la natura del loro rapporto sia argomento noto a Corte, giungono le parole di Rosaura, causa del contendere – «I due noti fratelli di Moncada, | per l’odio lor reciproco famosi» (I, 9, p. 302) –, alle quali si aggiungono i particolari forniti da Brighella: Don Corrado si è innamorato «d’una bella cacciatrice, che nol sa chi la sia. [...] El sa solo, che la ga nome Rosaura», quando le aveva salvato la vita dal suo cavallo imbizzarrito, e da allora non più rivista; di lei si è invaghito anche il fratello, che «ghe sia rival, senza mai averla vista, per spirito de contradizion» (I, 1, p. 291). Ecco che la disputa tra i due si accende: Don Garzia, che non vuole sentirsi subordinato al fratello, tenta di screditarlo agli occhi della donna, ma Don Corrado non cade nelle sue provocazioni e gli risponde con l’arma che gli è consona, la verità: «Chi a una donna gentil, qual è Rosaura, | Dice il lecito vero, e sa tacere | Il vero ingiurioso, non inganna. | La verità, che offende, veritade | Non è per il mio labbro; ella è menzogna | D’un labbro ingiurioso ed imprudente» (I, 9, p. 304); Don Garzia, non potendo ribattere ad armi pari, impugna la spada e lo fa non in segno d’onore e attributo di nobiltà al duellante, ma come gesto esecrabile e non riconosciuto dal codice cavalleresco. La conclusione del primo atto non fa che confermare i giudizi iniziali espressi da Brighella e Tartaglia: «D. Corrado è un eroe» capace di compiere nobili azioni e provare alti sentimenti, mentre «D. Garzia è un maligno» (I, 1, p. 291), guidato da ciechi istinti che lo portano ad agire in maniera rovinosa, primo fra tutti l’atavico odio per il fratello: «in breve sia palese, | Che due fratelli avversi due nimici | Son, che non hanno in nimicizia eguali» (I, 10, p. 311).

Vi è un’altra maschera che rivolge la propria attenzione al comportamento dei due fratelli, Pantalone, nel ruolo di aio, il quale non solo non accetta la loro perenne rivalità, ma, venuto a sapere dei piani di vendetta di Don Gastone e di Don Garzia, si preoccupa di mettere al corrente Don Corrado.²⁴ Ma a differenza di Don Garzia, che arriva ad annientare la propria personalità di fronte al volere del maligno zio, «Pur che ’l fratel

24. Il vecchio Pantalone, caratterizzato dal «lenguazo» del buon tempo antico, «è agli antipodi dell’eroe, di regola giovane e nobile, anche se non manca di una sua dignità umana» e sa intervenire per far rispettare la legge (MOMO 1992, p. 313).

s'abbassi, io farò tutto» (II, 4, p. 317), Don Corrado non crede a Pantalone e lo allontana sprezzante, perché per lui è inconcepibile che un uomo possa tradire il proprio fratello.

Don Corrado, anche nelle umili vesti di villano (III, 1), rimarrà saldamente ancorato all'idea, già espressa da Rosaura, che la dignità della persona non risiede nei suoi illustri natali, ma nella virtù morale, come ribadirà a Don Gastone: «È maggior pregio | Esser villano, e di valor fornito, | Ch'essere Cavalier ambizioso, | E maligno e codardo» (III, 7, p. 364). A ragione di questo suo pensiero, quando i ruoli verranno rovesciati ancora una volta, Don Corrado, scopertosi figlio legittimo di Don Ruggiero e della Regina Idalba e fratellastro di Don Alfonso, si sentirà finalmente riconosciuto come unico e vero discendente della Corte d'Aragona. Don Garzia, potenziale sovvertitore dell'ordine costituito, verrà punito, e, sentendosi macchiato dell'ignominia di essere invece il figlio illegittimo del Conte d'Urghel e della sorella di Don Gastone, Adelaide, abbandonerà per sua stessa volontà la Corte (il suo omonimo spagnolo probabilmente troverà la giusta collocazione a Corte, al fianco dell'Infanta rimasta senza marito), come si addice a chi non conosce la vera *nobiltà*.

La società spagnola di Moreto, presa a modello da Gozzi, è anche terreno fertile per sperimentare la tecnica del soliloquio, che gli serve per operare una sottile introspezione del personaggio di Don Corrado. Partendo dai momenti cruciali di svolta nella vita di Sancho, in cui Moreto inserisce i lunghi dialoghi di riflessione tra il confuso Sancho e l'irriverente Chapado, Gozzi taglia gli interventi di quest'ultimo dai dialoghi, li «censura», per inserire i soliloqui esistenziali di Don Corrado, allo scopo di esaltarne la complessità e al contempo la fragilità, senza appesantire l'azione scenica:²⁵

1. Il dialogo tra Sancho, preso dal dilemma se sposare l'Infanta e diventare Re o stare al fianco dell'amata Rosaura, e Chapado (II, p. 23) viene tradotto in una lunga e struggente riflessione di Don Corrado quando, alla lettura del foglio consegnatogli dal Re, deve prendere la sofferta decisione che determinerà la sua vita futura, con o senza Rosaura (II, 10, pp. 335-336):

25. Ogni riferimento e citazione della *comedia* di Moreto proviene dall'edizione MORETO s.d. (ma '700). (Per il testo della *suelta* si rimanda al sito della Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/hasta-el-fin-nadie-es-dichoso/> - ultima consultazione 29 marzo 2012). Non esistendo la numerazione, le pagine si segnalano con numeri da 1 a 40. Nella colonna di sinistra delle tabelle qui di seguito viene trascritto il testo spagnolo nell'edizione settecentesca, rispettando l'oscillante grafia.

Hasta el fin nadie es dichoso

SANC. Què es esto?
 CHAP. Mas que lo acierto.
 SANC. Como?
 CHAP. Dexa que lo lea;
 y que và que no lo marro?
 SANC. Cielos, què enigmas son estas?
 con que de dudas lo leo,
 dize assi: el alma recela.
 LEE. Puesto que ay en Aragon
 quien à la Infanta merece,
 elegid el que os parece,
 digno de tal possession.
 Què miro! ay de mi! Cerraron
 à mi amor todas las puertas;
 què podrè yo hazer aqui?
 CHAP. Quieres hazer una, y guena;
 nombrame à mi, y hazme Infanto;
 pus que tampoco te questa,
 y te harè grandes mercedes.
 SANC. Dexame: ay Rosaura bella!
 yo perderte? es imposible,
 pondrè à Garcia, mas fuera
 despreciar yo este favor,
 ya una industria amor me enseña;
 pondrè de mi letra aqui.
Sientase à escribir en algun taburete.
 Yo no hallo quien la merezca,
 firmo, pues, yo què mas digo?
 no es injuriar mi nobleza,
 dudarme el merito? si,
 què harè? aconsejadme penas.
 ò si à pagar me llegaras
 Rosaura lo que me cuestas!
 CHAP. Mira, señor, no te mates;
 si ambas à dos te desean,
 con ambas à dos te casa,
 y tendràs dobre la fiesta.
 Mas con tu padre, y Garcia
 buelve yà el Rey, en què piensa?
 SANC. En dezir que mi discurso,
 no basta à tan alta empressa.

I due fratelli nemici

DON CORRADO.
 Che conterrà questo terribil foglio?
 Ah, non è un foglio questo, è una cerasta...
(apre il foglio, legge colla mano tremante)
Se in Aragona v'è chi dell'Infanta,
D'Alfonso Re sorella, il dono merti
Della destra real, voi nominate,
Chi al parer vostro d'un tal dono è degno.
 Ecco svelata omai la mia sciagura!
 Posso aver qualche genio; indovinatelo?
 Ben l'indovino per maggior mia pena.
 Rosaura, dovrò perderti? L'amore
 D'ambizion d'un Regno dovrà vincere
 Il mio tenero amore? No; è impossibile.
 Non acconsentirò. Scegliere io deggio
 Chi dell'Infanta merita la destra?
 E ben; nominerò. Don Garzia sia.
(si mette per iscrivere; si trattiene)
 Un nimico fratel, persecutore
 Istantabile, ingiusto, in tutto avverso
 Farò mio Re?... Quest'inumano foglio
 Vuol di me il sacrificio... ed io paleso,
 Qualunque sia, colui, ch'io scelgo al nodo,
 Un rifiuto offensivo maggiormente.
 Oh Padre mio, che tanto m'ami, e tanto
 Giubilo avresti, se 'l tuo caro figlio
 Nella cadente età tua tu mirassi
 Salir sul Trono, che dirai, se amore
 A rinunziare un Regno or mi consiglia?
 Padre, perdon; se m'ami, la mia morte
 Non dei voler. Vuole il mio Re, ch'io scri-
 va.
(riflette) Me nominando, è presunzion;
 non deggio.
 Altri notando, un mio rifiuto io vergo.
 Dura condizion! Scriverò: Io
 Non so veder, chi meritevol sia
 Di tanto onor. Scriviamo. *(scrive)* Io...
(si ferma)
 Come? E posso
 Il chiaro sangue della mia famiglia,
 E tanti Grandi d'Aragona offendere
 Per questo modo? Oh circostanza amara
 Oh tumulti aspri! Oh tirannia crudele
 Degli umani riguardi! che far deggio?

(dopo breve pausa risoluto)
Deggio non perder mai la mia Rosaura.
(getta la penna, si leva, e lascia il foglio sul tavolino)
Dirò al Sovrano, che incapace io sono
In così grave scelta di risolvere.

2. Il dialogo tra l'aiuto giardiniere Sancho, precipitato nello smarrimento per la nuova condizione, e il suo «superiore» Chapado (III, p. 32) si trasforma nel testo gozziano in un breve ma intenso passaggio, in cui Don Corrado si sente tragicamente rassegnato al suo essere villano (III, 5, p. 359):

Hasta el fin nadie es dichoso

SANC. Ay, Chapado.
CHAP. Daisme vaya?
SANC. Ay amigo.
CHAP. Ay Lucifer,
 ay Bercebù, què ha de aver;
 sino aveis querido que aya?
SANC. Cielos, yo quedo sin mi.
CHAP. No quedais sino sin ella.
SANC. Què pude hazer yo en mi estrella?
CHAP. Nada, pero en ella si.
SANC. Que pude, si de astros fixos
 pende mi desdicha: ay triste.
CHAP. Sancho, si aora no pudiste,
 en tu vida tendras hijos.
SANC. Què harè?
CHAP. Ahorcaros, que yo
 me he de ir, por averiguar;
 si el diablo os puede tentar,
 ya que un Angel no os tentò.
 Vase, y buelve desde el paño.

I due fratelli nimici

DON CORRADO.
Oh infelice Corrado? Sin gli oggetti
Tuo più soavi divenuti sono
Delle viscere tue strazio crudele.
(dopo una breve pausa, scuotendosi)
Corrado, o del passato omai ti scorda,
O mori. Agli esercizi di tua nascita
Mansueto t'avvezza. *(raccoglie la vanga)*
 Sia disciolta
Questa macchina vile, e sfortunata
Dalle lagrime mie, da' miei sudori.
(egli si ritira da una parte del teatro, e lavora).

3. Il dialogo tra Sancho, in cerca di una via di fuga da corte, e Chapado (III, p. 37) lascia il posto a un soliloquio «notturno» di Don Corrado, quale momento favorevole per ripensare agli affetti che sin qui l'hanno sostenuto (III, 14, p. 376):

Hasta el fin nadie es dichoso

SANC. Chapado, sigueme.
 CHAP. Yà lo voy haziendo;
 pero aucia donde vamos?
 SANC. No lo entiendo,
 à escuras todo el quarto he discurrido
 sin vèr quien puede en el compadecido
 de mis muchas desdichas ampararme
 con la noche pudiera yà libertarme;
 mas no ay luz para ver por donde puedo
 CHAP. Madre de Dios Santissima, y
 que miedo.
 SANC. De que tiemblas cobarde?
 CHAP. Es que trasudo;
 mas donde a parar imos? que lo dudo.
 SANC. Donde quiera mi estrella, y sus
 estremos.
 CHAP. De essa suerte en la horca pararèmos.
 SANC. Yo no sè donde estoy.
 CHAP. Ni yo tampoco;
 hemos passado el rio?
 SANC. Vienes loco.
 CHAP. Yo pensè que passavamos el vado.
 SANC. Porquè?
 CHAP. Porque me siento muy mojado.
 SANC. De què?
 CHAP. De que en la panza por contrario
 se metiò algun medio Boticario.
 SANC. Ven, que yo he de apurar a mi
 fortuna.
 CHAP. Ay Sancho, muerto voy sin duda
 alguna, gente he sentido.
 SANC. Calla, y ven.
 CHAP. No quiero.
 SANC. Pues sueltame.
 CHAP. Tampoco,
 aqui te espero.

I due fratelli nimici

DON CORRADO *esce da un uscio nel fondo
 colle mani innanzi tentoni.*
 Buja è la notte; favorir dovrebbe
 Da una Città funesta la mia fuga.
 Non so, dove mi sia. Trovar potessi
 L'uscita per fuggire... Oh miserabile
 Umanità incostante!... Poco prima
 Avido d'uscir fuori di miseria
 Colla morte era, ed or che mi sovrasta
 Il periglio di morte, un'infelice
 Vita abborrisco di lasciar. Fuggendo
 Qual bene troverò?... Dinanzi agli occhi
 Averò sempre quell'angoscia estrema,
 In cui lasciai quel tenero buon vecchio,
 Don Ruggiero, per me... Tormentatrice
 Mi sarà la memoria di Rosaura
 Ognor seguace... Oh affettuosa donna!
 Tu serbasti una vita, che l'inedia,
 E l'esilio, e gli stenti, e le fatiche,
 Tutto soffrir saprà, ma sofferire
 Sol non saprà di più non rivederti.
 (*tentoni*) Queste pareti non han forse
 uscita?

4 Dai personaggi «bassi» alle maschere della commedia dell'arte

Il *gracioso* Chapado, in scena dapprima al fianco di Marina e, in un secondo momento, al seguito di Sancho, incarna il

vero e proprio *alter ego* del galán, portatore di tutti gli aspetti negativi da

quello violentemente rinnegati: la paura, l'avidità, i diritti del corpo (sonno, fame, ecc.). [...] [È] indubbiamente personaggio complesso, e non solo per l'abilità verbale di cui diventa il fulcro, dal momento che è il depositario dell'arguzia, ma per la funzione che talora gli viene riservata di alleggerimento della tensione drammatica. [PROFETI 1998, pp. 24-25].

Vittima preferita di Chapado è la moglie, che diviene oggetto di numerose prese in giro, anche attraverso giochi di parole come quello sull'iniziale del nome, *harina* al posto di Marina, o bersaglio delle sue bastonate, come accaduto il giorno del matrimonio per impedirle che lo tradisca, mettendola in guardia con la storia di Gil il *tamborilero* (I, p. 7). La donna, incinta, si serve di Chapado per convogliare a nozze nell'intento di salvare così l'onore e chiedere subito dopo il divorzio: la purezza perduta è motivo di scherno da parte dell'uomo che, in risposta alla benedizione della madrina Rosaura, definisce il matrimonio una «maldicion», e non risparmia di apostrofare quest'ultima, che gliel'ha imposto, con il titolo di «su insolencia» - sentitosi trattare come un «alcahuete» (II, p. 19), ribadito poi in un *a parte* (II, p. 21), espressione con la quale si rivolgerà a Rosaura quando lo incaricherà di consegnare di nascosto una lettera a Sancho. Preoccupato di salvaguardare il ruolo di superiorità maschile, Chapado le vieta ogni rapporto con gli uomini e, quando Marina esprime facili apprezzamenti nei confronti del Re, Chapado la respedisce a casa con la minaccia di botte.

Chapado e Marina, al seguito di Rosaura, portano la loro attitudine comica all'interno della Corte d'Aragona: ancor prima di mettervi piede, Chapado richiede per il loro trasferimento un buon asino che regga due persone, onde evitare alla moglie il pericolo di un aborto. Marina dal canto suo non smette di apostrofare il marito con epiteti denotanti la sua rozzezza («bobo» - I, p.13 -, «tontazo», «necio», «tònto» - II, p. 20), mentre Chapado, in tutta risposta, la minaccia con le solite bastonate o con la richiesta di separazione. Nelle beghe matrimoniali viene trascinato anche l'inconsapevole Lain, che ne uscirà tramortito, quando Chapado lo scopre in compagnia della moglie e, inscenando un finto processo di divorzio, dichiara senza valore il loro matrimonio. Lain, credendo di essere ormai libero di sposare la donna, si ritrova di colpo coinvolto in un inatteso *bouleversement* di rapporti che vede Chapado e Marina riconciliarsi e, beffato, li accusa di adulterio.²⁶

26. Paradossale è l'accusa mossa a Lain da Chapado di essere «un mal sopron» per aver «fatto la spia» a Sancho riguardo alle trame di Garcia e don Gaston; il *lacayo* viene redarguito per aver agito alla luce del sole e non, secondo i precetti distorti dell'infame Chapado, alle spalle: «Soparselo por detràs, | y no en ante el Rey, bestion» (II, p. 19).

L'episodio della lotta delle fiere, con l'acclamazione di Sancho, crea l'occasione per Chapado di mettersi in bella mostra e far credere che la sua presenza sia stata determinante per fermare la ferocia del leone (II, p. 18). Ma la sua audacia viene smentita quando si trova a dover affrontare il pericolo in prima persona al fianco del valoroso Sancho, inseguito da Garcia, da don Gaston e dai soldati: assalito da codardia e paura, l'improvvido *villano* si bagna clamorosamente i pantaloni (III, p. 37). A completare il quadro che definisce il carattere di Chapado non poteva mancare l'esternazione della sua semplicistica, per quanto pratica, saggezza messa alla prova di fronte a Sancho preso dal dilemma se sposare l'Infanta o stare al fianco dell'amata Rosaura: al posto suo avrebbe scelto senza ombra di dubbio la prima possibilità per il solo fatto che per lui le nozze reali sono fonte di comodità e ricchezza. Azzarda ancora di più: la soluzione ideale sarebbe che fosse proprio il *villano* lo sposo della sorella del Re. Se anche questa ipotesi non fosse realizzabile, Sancho non dovrebbe indugiare a sposarle tutte e due e godere di una luculliana doppia festa (se «Sancho [...] se casa, | y yo me descaso, [...] | y hemos de tener gran fiesta», II, p. 24).

Chapado, nel ruolo di giardiniere di corte, dimentico delle regole che presiedono alle relazioni umane, instaura con il subalterno Sancho un rapporto basato sull'irriverenza e l'imposizione della propria autorità, per far emergere la condizione di «*hombre roïn*» di quest'ultimo (III, p. 29); di fronte a Rosaura lo accusa di essere un «*majadero*» (III, p. 30), perché non ha il coraggio di confessarle di essere un semplice servo *del* giardiniere, e non *il* giardiniere. La sua sfrontatezza e la sua villania raggiungono l'apice nell'incontro con il *conde* de Urgel alla ricerca di Sancho, mai rinnegato come figlio: Chapado lo apostrofa con il «titolo» di «*señor* | insolentissimo» e, poco dopo, di «*su insolencia*», dimentico di essergli subordinato per rango ed età, e sottolinea, sprezzante, che soltanto le madri possono giurare di sapere con certezza di chi sono i propri figli (III, p. 33).

Gli intrecci amorosi tra i personaggi «bassi», soprattutto la scomoda presenza di Chapado e Marina, vengono eliminati da Gozzi; gli eccessi del *gracioso* vengono tralasciati e le scene troppo forti per i temi trattati, quali le bastonate esemplari alla moglie, la gravidanza al di fuori del matrimonio, la separazione o il divorzio, con l'intromissione di Lain nel loro rapporto, e l'allusione all'aborto (cfr. I, pp. 7-8; I, p. 10; I, p. 15; II, p. 20; II, pp. 24-25), sono completamente rimosse perché sentite lesive e offensive per la morale del pubblico dell'epoca e inadatte al concetto di teatro concepito dall'autore veneziano. Al posto di Chapado e Marina entrano Truffaldino e Smeraldina, quest'ultima relegata ad una breve apparizione quando litiga col marito nel giorno delle nozze (I, 4, pp. 294-

296). Le tre scene, che vedono protagonista Truffaldino, costituiscono tipici lazzi all'improvviso. Una di queste in particolare segna un momento di stacco dell'azione dal nodo drammatico, quando cioè Rosaura, non potendo raggiungere Don Corrado, prega il servo di recargli una lettera di nascosto: Truffaldino, non sentendoci bene, chiede ad alta voce quel che deve fare e a chi deve portarla (II, 6, pp. 322-323), rivelando scioccamente il segreto di Rosaura di fronte all'Infanta. Truffaldino compare per l'ultima volta in veste di ortolano e superiore del villano Don Corrado (III, 3, pp. 351-354).

Il personaggio di Lain, presente dall'inizio della *comedia*, si distribuisce tra Pantalone, Tartaglia e Brighella,²⁷ ma privato delle vesti di rivale in amore di Chapado. Gozzi, nel delineare Pantalone quale mediatore e paciere tra i due fratelli, lo personalizza e lo fa proprio: tralascia il comportamento codardo di Lain, che se la dà a gambe quando i due stanno per sfidarsi a duello (I, pp. 4-5), l'atteggiamento irritante quando sostiene che Sancho e Garcia dovrebbero uccidersi, piuttosto che continuare a vivere costantemente nella rivalità (II, pp. 17-18), e apporta alcune sostanziali varianti per renderlo più umano e paterno. Se da un lato Pantalone è Lain nella scena in cui cerca di calmare l'ira di Don Garzia, che lo minaccia con la spada per l'acclamazione di Don Corrado da parte della Corte (nella corrispondente scena spagnola non si fa cenno all'uso della spada: Lain viene «soltanto» accusato da Garcia di essere un traditore e gli viene ordinato di misurare le parole - II, p. 15), dall'altro se ne discosta quando, interpellato da Don Gastone per sapere il motivo dell'ira del nipote, si sente in dovere di raccontare l'episodio della lotta delle fiere. Diversamente Lain, in quest'occasione, non esita a tirarsi indietro per timore della reazione di Garcia. Il vecchio veneziano, tornato il *lacayo* del Re, non rimane spettatore passivo e mette subito in guardia Don Corrado quando casualmente viene a conoscenza dei loschi piani di Don Gastone e di Don Garzia ai suoi occhi potenziali sovvertitori dell'ordine e della giustizia.

27. «Se nel cartello d'invito esposto da questa Truppa - scriveva Gozzi a Baretti il 15 settembre 1776 - non si leggono i nomi loro [Sacchi, Fiorilli, Zanoni], e si credono esclusi nella Rappresentazione di quella sera, sono perduti tosto due terzi de' concorrenti al loro Teatro"; e difatti, come ci confermano le preziose annotazioni del Gradenigo, i cartelloni delle *pièces* gozziane potevano invitare il pubblico con i seguenti titoli: [...] *Il Re Tisico, ossia i due fratelli nemici con Brighella compositore di drammi flebili et Arlecchino, Pantalone e Tartaglia impiegati nella corte d'Aragona*» (SCANNAPIECO 2007, p. 24). Il capocomico Antonio Sacchi interpretò Truffaldino, Atanasio Zannoni Brighella, Agostino Fiorilli Tartaglia e Giovan Battista Rotti Pantalone; Adriana Sacchi, sorella del celebre Truffaldino e moglie in seconde nozze del Brighella Zannoni, molto probabilmente ricoprì la parte di Smeraldina - poi assunta dalla figlia Teresa Zannoni (l'anziana attrice, afflitta da una malattia, morirà nel 1776).

Lain, infine, rivive in Tartaglia come accompagnatore del Re d'Aragona, mentre in Brighella come tramite inconsapevole dei piani oscuri di Don Gastone e Don Garzia (III, 15, p. 377). Brighella, in particolare, è l'ironico osservatore che commenta e critica, insieme a Tartaglia, lo svolgersi dell'azione all'interno di un complesso meccanismo di metalessi, da cui emerge finalmente, senza il velo della dissimulazione, il pensiero dell'autore sulla costruzione teatrale dei propri «drammi spagnoleschi» e, in corso d'opera, il letterato che annota scrupolosamente le proprie osservazioni, sostituendosi all'autore drammatico. Come precisa Piermario Vescovo (2011, p. 95),

Brighella è qualcosa di più di un personaggio metateatrale, [...] siamo di fronte a un potente caso di quella *metalessi*, figura romanzesca - e teatrale [...] - che si nutre proprio di una funzione tipica dell'epopea. Cosa che non stupisce nell'orizzonte di gusto e cultura dell'autore, a provocare il passaggio di Brighella dalla scaletta narrativa all'ossatura drammatica, ma con tutto il carico del punto di partenza e la sua messa a frutto in quello di arrivo.

5 *Brighella e Tartaglia: l'architettura dei «drammi spagnoleschi»*

La tragicommedia, come già accennato, si apre con il dialogo tra Brighella, «servo in Corte, che ha l'umor di comporre de' Drammi», e Tartaglia, «Ministro del Re»: le due maschere entrano in scena munite di archibugio perché stanno partecipando alla caccia dell'aquila nel bosco nei pressi della Corte d'Aragona. Il ruolo di Brighella e di Tartaglia all'interno della tragicommedia si definisce nella sua complessa e originale specificità proprio a partire dalle battute iniziali. Le prime due (I, 1, p. 289)

BRIG. Alla visto l'aquila, sior Tartaglia?

TART. Ho veduto il diavolo, che ti porti. Sono stracco, come un asino, non posso più. (*siede sopra un sasso*)

presentano Brighella, insieme a Tartaglia, in veste di personaggio a tutti gli effetti che si muove e agisce all'interno della storia,²⁸ ma che già

28. Un ultimo, breve, ingresso di Brighella nel ruolo di personaggio attivo avviene quando riferisce a Don Gastone che Don Garzia sarebbe arrivato di lì a poco e gli indica la sala dove l'avrebbe aspettato per il loro incontro. È la scena che si svolge nel buio della sala del Palazzo reale e in cui lo scambio di persona tra Don Corrado e Don Grazia favorisce lo svelarsi della verità: «Don Garzia, Eccellenza, m'ha dito, che ghe diga, che assolutamente el sarà qua in sta sala. Che el doveva andar dall'Infanta, ma che el cercherà de despensarse, e che el sarà qua senza fallo. Xe qualche minuto veramente, che el me l'ha dito, ma vostra

a partire dalla battuta successiva - «Mo la compatisso. Xe troppo, che la serve in sta Corte d'Aragona? Sti Spagnoli ga del romanzo godibile» (I, 1, p. 289) - si trasferisce in quello di osservatore e commentatore critico, mentre per il secondo si profila l'alternarsi del ruolo di interlocutore di Brighella con quello di personaggio attivo.²⁹ I riferimenti di Brighella alla trama moretiana, che emergono da queste prime battute, costituiscono una sorta di *continuum* tra le due opere, nell'intento di creare quell'illusione teatrale che per Gozzi diventa lo strumento per esprimere e realizzare a tutto tondo i propri intenti di drammaturgo. Il dialogo iniziale segna dunque l'avvio di un preciso percorso dell'autore veneziano, che si sviluppa all'interno dell'opera attraverso una complessa oscillazione tra illusione teatrale e metalessi. L'ingresso del Re (I, 2, pp. 292-293), che interrompe il racconto dell'antefatto riportato dalle due maschere, costituisce un altro passaggio chiave dell'architettura gozziana, il momento a partire dal quale l'autore dà avvio all'azione vera e propria con l'entrata in scena dei nobili spagnoli.

Brighella e Tartaglia sono impegnati in un acceso scambio di vedute sulle vicende e sulle azioni dei nobili spagnoli, difese da Tartaglia perché eroiche e nobili, ma anche vantaggiose sul piano economico, «fruttano, fruttano» (I, 1, p. 289),³⁰ sminuite, invece, da Brighella, che non vi scorge nulla di sublime e straordinario, anzi ne sottolinea la dimensione di inverosimiglianza e di stravaganza e, a sostegno delle sue idee, riassume con ritmo incalzante i fatti salienti che si stanno verificando alla Corte d'Aragona, contenuti nell'opera moretiana (I, 1, pp. 289-292).

L'azione prende vita a partire da un episodio apparentemente insignificante (l'aquila che ha rubato il velo dell'Infanta), ma determinante per mobilitare la Corte al completo - «s'ha da metter tutta la Corte in revoluzione per sta freddura?» - e assurdo come risulta dall'accostamento di immagini paradossali: il velo dell'opera moretiana diviene una «cora-

Eccellenza gera con so Maestà; e dove ghe xe Maestà, nu altri miseri mortali no avemo accesso» (III, 15, p. 377).

29. Compare come personaggio attivo nella storia in: I, 2, p. 292, «Ho scorsa tutta quella parte di questo bosco, e non ho trovato nulla, Maestà»; I, 2, p. 293, «Maestà, sono tutti sparsi per la Selva ansiosi di trovare quell'augello temerario»; I, 2, p. 293, «Io non glielo so dire, Maestà. Questa è la prima volta, che giro da questa parte»; I, 6, p. 298, «Maestà, mi pareva di vedere la Dea Minerva. Io sono sbalordito»; I, 7, p. 299, «Sono qui, Maestà, sono qui; s'appoggi».

30. «BRIGHELLA: [...] Sti Spagnoli ga del romanzo godibile. | TARTAGLIA: [...] Gli Spagnoli hanno del romanzesco» (I, 1, p. 289). «Le [...] battute [...] risultano, ad un'analisi dei manoscritti marciari, aggiunte dopo, in una bella copia già pronta probabilmente per entrare in tipografia, come se, nella versione a stampa, Gozzi avesse percepito *in extremis* l'importanza di queste parole» (CINQUEGRANI 2008, p. 38).

ella» e una misera «strazza» per Brighella in confronto al leggendario Vello d'oro: «cossa xelo? el vello d'oro dei Argonauti?». In tal senso, il premio concesso dall'Infanta al fortunato cavaliere è sproporzionato, non sarà eterna gratitudine o un oggetto prezioso, ma addirittura la sua «real mano». ³¹ Com'è possibile? – si interroga Gozzi vestendo i panni di Brighella -: non possono che sembrare «fiabe, da galantomo» (I, 1, p. 290), «ma che tali non sono per un di più d'intrigo» (BENISCELLI 2008, p. 138). Brighella, da osservatore e critico a ridosso dei fatti, assumerà le vesti dello scrittore che trae la sostanza del suo romanzo, divenuto in corso d'opera «Dramma flebile» nel rincorrere l'azione nel suo farsi:

Emerge [...] in primo luogo la sostanziale reversibilità fra i due generi, romanzo-dramma, accomunati dalla identità delle «azioni», per cui Brighella, che inizialmente intende approdare al romanzo, trapassa senza soluzione di continuità e senza modifiche strutturali al «dramma flebile» [...]. L'ossatura, il principio architettonico, è quindi interscambiabile, l'articolazione in tomi e capitoli del romanzo può agevolmente travasarsi in atti e scene e tutto confluisce nella Scena Ultima. [Riccò 2000, p. 166].

Brighella non lascia sfuggire nulla al suo *toccalapis* e ogni minimo dettaglio è degno di nota per strutturare il soggetto che deve comporre, come l'infatuazione del Re per Rosaura («Oh, el primo tomo se fa interessante» [I, 6, p. 298]), o l'ingresso impetuoso dei due fratelli, da cui ipotizza possa originarsi il romanzo che «dà capotto a tutti i romanzi» (I, 7, p. 300), e sfodera sapientemente le proprie conoscenze sul genere tragico, mentre assiste al duello tra Don Corrado e Don Garzia (I, 10, p. 305). Sebbene il complicarsi dell'intreccio sostenga sempre di più la tesi che all'interno di questo mondo «l'educazion xe fanatica, [...] el pensar no ga natura, [...] le azion xe strampalade» (I, 10, p. 311), Brighella via via si lascerà coinvolgere dall'inverosimiglianza che caratterizza la storia fino a subirne un certo fascino, anche se con qualche remora e soprattutto contestato da un Gozzi nascosto nelle vesti di Tartaglia. ³² La

31. Nell'opera spagnola, l'Infanta promette un «favor» al cavaliere che le recupererà il «volante», una «cadena» se invece sarà una persona del popolo.

32. All'inizio del secondo atto gli accadimenti fanno tornare sui propri passi Tartaglia e Brighella. Secondo Brighella non tutte le azioni degli Spagnoli sono eroiche, come il comportamento irascibile di Don Garzia: «In questo non vedo né mirabile, né eroismo Spagnolo. Qui sono necessari facchini, corde, e Chirurghi» (II, 2, p. 313); mentre Tartaglia è colpito suo malgrado dall'impresa eroica di Don Corrado: «A dirghe la verità, sto romanzo scomenza a impegnarme l'animo», anche se ammette «me vergogno, perché non gh'è natura» (II, 1, p. 312), in una sorta di difesa e persuasione che non c'è alcun decoro o passione nobile in queste azioni, a cui soltanto «la natura ignorante» può credere. Tartaglia contrattacca: «Che impostore stolido! S'egli [sto romanzo] impegna gli animi, la natura è impegnata,

«vocazione» di Brighella è indubbiamente quella del letterato³³ che «occultamente» annota su un foglio, col *toccalapis* da cui ora non si separa più (strumento chiave e indicatore materiale del passaggio di funzione), tutti quegli elementi che andranno a costituire l'ossatura del dramma: «Registremo i accidenti» (II, 2, p. 314).³⁴

La scena conclusiva della tragicommedia rappresenta il momento culminante in cui l'illusione teatrale, sin qui costruita, si rompe: Brighella, dopo essere stato «(indietro, che scrive, e consiglia di quando

ed ha il suo giusto. Che deve importare alla natura d'interessarsi più in un modo, che nell'altro, allocco? Credimi, che il mirabile e l'eroismo sarà sempre l'arma più forte per la natura umana» (II, 1, p. 312). Gozzi affida a Tartaglia la difesa della sua poetica e la critica del concetto di «natura» affermato da Brighella. Per i par. 4 e 5 di questo articolo, cfr. GUTHMÜLLER 1997, p. 47.

33. «No voggio miga esser una persona considerabile in sto romanzo. Me basta de esser un accessorio. Se vol interessar la natura un poco troppo. Fermemose però occultamente, perché me scomenza a vegnir un estro. Registremo i accidenti. (*trae un foglio, e nota col toccalapis*)» (II, 2, pp. 313-314). Il personaggio di Brighella è una sorta di «figura vicaria bassa» dell'autore, un «accessorio» come dice la maschera stessa. Cfr. RICCÒ 2000, p. 167. «Per Brighella vorrei solo osservare, sinteticamente, da una parte l'interesse del suo passaggio da un ruolo ad un altro: il primo potrebbe benissimo riflettersi - come si dice, come forma di *focalizzazione* - in romanzo, e che rappresenta, anzi, proprio allora il tipico *punto di vista* che si va solidificando nella tradizione narrativa europea, quello del personaggio intradiegetico, presente ma laterale, estraneo all'azione e col solo ruolo di narratore: "No voggio miga esser una persona considerabile in sto romanzo. Me basta de esser un accessorio". Il secondo aspetto risiede - nel progressivo farsi prendere la mano per la *passione* del falso e dell'innaturale - nel ruolo di un altro tipo di racconto, quello "vecchio" che piace al conte Gozzi e che lo appassiona, dai romanzi cavallereschi al *Quijote*, a mostrare anche come la polemica contro un certo tipo di romanzo e di romanzesco sia in realtà funzionale all'apologia di un altro tipo di romanzo e romanzesco» (VESCOVO 2011, p. 94).

34. Nel terzo atto, con il culmine patetico dell'intreccio, Tartaglia riassume la vicenda: «quel povero Corrado, Grande di Spagna, divenuto improvvisamente villano, quella Rosaura, che l'ama ancora, benché sia un cavafosse, quel vecchio Don Ruggiero, che vuole, che sia suo figlio, e va piangendo per la Corte»; Brighella dichiara: «Mo sior sì, i accidenti de sta zornada m'ha svegià l'estro; ho resolto, voggio componer un Dramma flebile» (III, 9, p. 367). Brighella ora si augura «che i abbia della passion nobile, che possa dilatar le fibre dei cuori» (p. 369). Se Brighella si espone con forte sentimento - «Come diavolo se pol giustificar tanti assurdi? sti amori eroici sproporzionadi, ste nascite stravaganti de scondariola, ste simpatie paterne no xe ammesse dai boni Filosofi. Sta Infanta, che gera tanto innamorada de D. Corrado, che se contenta de sposar Don Garzia con tanta indifferenza, xe una stravaganza, che no xe giustificabile, un'improprietà, che offende el carattere d'una Eroina» (p. 368) -, Tartaglia-Gozzi lo riporta alla «realtà» e lo redarguisce: «Una donna, che ha voglia di marito, che prende quel marito, che può avere, sarà un assurdo? E tu conosci la natura, poeta stitico, e vuoi fare un Dramma! sai tu quante Principesse si maritano per politica? Va va, poeta drammatico, scrivi la canzone del caro cacomiro». Tartaglia piange, con caricatura, e Brighella annota: «Quella no xe bocca da Dramma flebile, la xe un ingiurioso trattenimento; ma voggio notar anca i so sberleffi, perché el Dramma non sia spoggio de ridicolo» (pp. 367-368). Il dramma flebile di Brighella sarà, come il dramma di Gozzi, tragicomico. Cfr. GUTHMÜLLER 1997, p. 48.

*in quando basso con Tartaglia, che gli è vicino»)», entra a far parte della scena, «(facendosi innanzi co' suoi fogli)» (III, *Scena Ultima*, p. 387), in qualità di autore a pieno titolo, e inizia a leggere l'ossatura del dramma, riportando l'azione al principio della *comedia* quasi a voler creare una sorta di struttura circolare, «che scomenza da un'aquila, che porta via un velo color de rosa, e che fenisce in tela scoperta d'un fiol legittimo, e d'un fiol bastardo». Tartaglia concorda sul finale dell'ossatura, che conosce già - «il scioglimento non è cattivo. Vostra Maestà non sarà scontenta» - mentre Brighella continua la lettura:*

Scena ultima. Sua Maestà tisica abbraccia il fratello, gli cede il Trono, perdona a Don Gastone, ordina, che Don Raimondo sia tratto dalla torre, e si ritira per prendere con quiete il latte d'asinella inutilmente ec. Don Garzia, illegittimo, disperato si chiude in un ritiro a far disperare i poveri solitarj ec. Don Corrado sposa la sua diletta Rosaura ec. L'Infanta, che non può sposare Don Corrado, perch'è suo fratello, e non vuol sposare Don Garzia, perch'è bastardo, finge indifferenza e filosofia, pregando il cielo, che le mandi un altro Dramma flebile, che non le interrompa i matrimonj ec. ec. [III, *Scena Ultima*, p. 387].

Se fino a questo momento il «commediografo esterno» Gozzi si è identificato nel «commediografo interno»³⁵ Brighella, nell'atto finale diviene anche colui che deve dare la solenne e definitiva approvazione alla stesura dell'opera e trasferirsi, pertanto, in Don Alfonso - «Assento all'ossatura, scrivi, scrivi» (p. 388). L'equilibrio del dramma è stato raggiunto e le richieste di chiarezza sollecitate da Tartaglia rimangono necessariamente senza risposta, perché per Brighella non ci devono essere interferenze ora che tutto si giustifica: «L'è chiaro, come la pegola. No la intorbida l'argomento». Brighella-Gozzi chiede, prima di chiudere l'opera e far calare il sipario, il consenso del pubblico, l'«Assemblea» dei personaggi, considerato il vero giudice, a dispetto dei *commedianti* interessati solo al guadagno - «no bado a Commedianti, Che cerca solo de rostir Capponi» - e viene applaudito come autore del dramma che non ha ancora scritto - «Lascia, ch'ei dica, scrivi il Dramma, scrivi» (p. 388) -, ma che ha attentamente, e criticamente, seguito nel suo farsi sulla scena. Lo «scollamento dal vero [...] è fisicamente in scena nell'invenzione di un doppio finale quando non di una doppia storia, il teatro e teatro nel teatro, la realtà e la finzione» (CINQUEGRANI 2009, p. 527). L'inserimento di Brighella e Tartaglia condiziona fortemente il modello ideologico e conferisce alla tragicommedia un significato del tutto nuovo rispetto al testo fonte spagnolo; Gozzi elabora, secondo le proprie

35. «Commediografo esterno» e «commediografo interno» sono termini ripresi da GUTH-MÜLLER 1997.

esigenze e il proprio gusto, un palinsesto teatrale in cui *reinterpreta* e *riscrive* il testo di Moreto, facendo non solo uso delle maschere della commedia dell'arte, ma intervenendo anche nella caratterizzazione dei personaggi «alti».

Se da una parte i commenti e le battute ironiche di Brighella focalizzano l'attenzione dello spettatore-lettore sulla malattia e la debolezza «caricata» di Don Alfonso, dall'altra l'esigenza dell'autore veneziano è quella di dare una propria lettura, un'interpretazione del personaggio che si discosti dal corrispettivo spagnolo, sotto le cui spoglie, come si è visto, possiamo riconoscere Gozzi stesso che apre e chiude la *sua* opera. L'Autorità diventa depositaria del solenne passaggio dall'opera moretiana, di cui Brighella ha precedentemente riferito i fatti salienti insieme a Tartaglia, alla tragicommedia, attuatosi con il suo ingresso in scena (I, 2), vestito da cacciatore munito d'archibugio: «Mia sorella dov'è? Dove s'aggirano | D. Garzia, D. Gastone, D. Corrado, | Il Vecchio D. Ruggiero?». Un esile aggancio all'opera moretiana ritorna appena Tartaglia riferisce al Re di non aver scovato l'aquila con il velo dell'Infanta, mentre il resto della Corte è ancora impegnato nel bosco alla sua ricerca: «Ho scorsa tutta quella parte di questo bosco, e non ho trovato nulla, Maestà»; poco dopo: «Maestà, sono tutti sparsi per la Selva ansiosi di trovare quell'augello temerario». Con l'uscita di scena del Re tisico, invece, Gozzi ha l'occasione di approvare il finale dell'autore-Brighella e di chiudere l'opera che porta in scena la costruzione teatrale a fondamento dei «drammi spagnoleschi»: «Assento all'ossatura, scrivi, scrivi».

Al contrario di quanto la critica ha spesso asserito, e cioè che Gozzi abbia tagliato o soppresso, rispetto al testo spagnolo, le riflessioni interiori e le sfumature dei personaggi, in questa tragicommedia l'autore veneziano inserisce sapientemente e in modo mirato tre intensi soliloqui per indagare la complessità di Don Corrado quale personaggio nobile perfetto, compiuto e definito sin da principio, anche in abiti contadineschi, sicuro del fatto che, per una prova così impegnativa, poteva fare affidamento sul celebre innamorato Petronio Zanarini, e perseguire allo stesso tempo l'evoluzione dello sviluppo dell'intreccio, sino all'agnizione che stupirà il pubblico. Al fianco di Don Corrado vi è Rosaura, al quale Gozzi attribuisce una caratterizzazione profondamente articolata, ma altrettanto coerente con i suoi ideali di virtù e giustizia, personaggio determinante ai fini dello scioglimento positivo dell'opera. Si può ipotizzare che a ricoprire tale ruolo fosse Teodora Ricci, anche se non è possibile disporre di riscontri certi in merito.³⁶

36. Come osserva GUTIÉRREZ CAROU 2011b, pp. 57-58, Gozzi scrive sei testi teatrali per la Ricci tra il 1771 e il 1777, ma nelle *Memorie inutili* tralascia più volte di menzionare i titoli

In conclusione, la definizione caratteriale dei personaggi «alti» e l'inclusione delle maschere della commedia dell'arte, oltre che alle istanze della poetica di Carlo Gozzi, rispondono alle necessità pratiche della messa in scena della tragicommedia, alle esigenze del Sacchi e della sua «comica truppa», ma soprattutto del «Pubblico», come sottolinea lo stesso autore nelle *Memorie*:

per trovare degl'argomenti omogenei all'indole della Truppa comica ch'io soccorreva e sosteneva, aveva scelto a trattare degli argomenti delle favole sceniche dell'informe e stravagante Teatro spagnolo. Il Sacchi mi mandava tratto tratto de' fasci di quelle strane e mostruose opere di quel Teatro; la maggior parte erano da me scartate e rifiutate, ma il fondo d'alcune di quelle da me scelto, riedificato, con un'orditura nuova del tutto, colla introduzione di caratteri naturali e tra noi intesi, dialogato coll'italiano frizzo, l'italiana grandezza ed eloquenza poetica, aveva dato diletto al Pubblico e cagionate delle replicate irruzioni di concorso utilissimo a' miei protetti. [GOZZI 2006, II, p. 542, pt. II, cap. XX].

Bibliografia

- BARTOLI 1978 = F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1978 (rist. an. dell'edizione padovana Conzatti, 1781-1782), 2 voll.
- BAZOLI 2011 = G. BAZOLI, *La vita spettacolare dei testi*, in J. GUTIÉRREZ CAROU 2011a, pp. 129-145.
- BENISCELLI 2008 = A. BENISCELLI, *Il teatro «spagnolo» di Gozzi: lavoro con gli attori e scelte drammaturgiche*, in WINTER 2008, pp. 131-155.
- CINQUEGRANI 2008 = A. CINQUEGRANI, *Una diagnosi per la dama malinconica*, «Problemi di critica goldoniana», 15, 2008, pp. 7-44.
- CINQUEGRANI 2009 = A. CINQUEGRANI, *Teatro, mondo e utopia nei drammi d'argomento spagnolo di Carlo Gozzi*, in G. BAZOLI, M. GHELFI (a cura di), *Parola, musica, scena, letteratura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 521-532.
- CINQUEGRANI 2011 = A. CINQUEGRANI, *Le didascalie nel teatro «spagnolesco» di Carlo Gozzi*, in GUTIÉRREZ CAROU 2011a, pp. 103-109.
- FIDO 2008 = F. FIDO, *I drammi spagnoleschi vent'anni dopo*, in WINTER 2008, pp. 107-115.
- GOZZI 1773 = *Opere del Co: Carlo Gozzi. Tomo v*, Venezia, Colombani, MDCCCLXXII (ma 1773).

e ne parla genericamente: «Mi portai alla prima prova d'un'opera scenica che aveva donata alla Compagnia, la qual prova non era che una lettura d'incontro delle parti distribuite con tutti gl'Attori e le Attrici seduti in circolo» (GOZZI 2006, II, p. 499, pt. II, cap. XV), in cui il testo sottinteso, venendo citato dopo *La principessa filosofa* (1772) e prima de *Il moro di corpo bianco* (1776), è la nostra tragicommedia o *La malia della voce* (1774).

- GOZZI 1802 = *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi, Tomo settimo*, In Venezia, Dalla stamperia di Giacomo Zanardi, MDCCCII.
- GOZZI 1962 = C. GOZZI, *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, a cura di G. Petronio, Milano, Rizzoli, 1962.
- GOZZI 2004 = C. GOZZI, *Lettere*, a cura di F. Soldini, Venezia, Marsilio, 2004.
- GOZZI 2006 = C. GOZZI, *Memorie inutili*, a cura di P. Bosisio, con la collab. di V. Garavaglia, Milano, LED, 2006, 2 voll.
- GUTHMÜLLER 1997 = B. GUTHMÜLLER, «*Xele romanzi, o no xele romanzi ste vicende?*» - *I due fratelli nemici*, in B. GUTHMÜLLER, W. OSTHOFF (a cura di), *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 35-51.
- GUTIÉRREZ CAROU 2006 = J. GUTIÉRREZ CAROU, *Carlo Gozzi. La vita. Le opere. La critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006.
- GUTIÉRREZ CAROU 2011a = J. GUTIÉRREZ CAROU (a cura di), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche: il teatro «spagnolesco» di Carlo Gozzi*, Venezia, lineadacqua, 2011.
- GUTIÉRREZ CAROU 2011b = J. GUTIÉRREZ CAROU, *Progetti culturali, modelli autobiografici e motivazioni personali nelle Memorie inutili. Appunti sul teatro spagnolesco (con inediti documenti del Fondo Gozzi)*, in GUTIÉRREZ CAROU 2011a, pp. 45-68.
- GUTIÉRREZ CAROU, UNFER LUKOSCHIK 2011 = J. GUTIÉRREZ CAROU, R. UNFER LUKOSCHIK, *Schede delle opere spagnolesche di Carlo Gozzi*, in GUTIÉRREZ CAROU 2011a, pp. 147-381.
- MARCON ET AL. 2006 = S. MARCON ET AL., *Catalogo del fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana*, in F. SOLDINI (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 113-181.
- MOMO 1992 = A. MOMO, *Maschere e contro-riforma nel teatro di Gozzi*, in Id., *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, Venezia, Marsilio, 1992.
- MORETO s.d. = A. MORETO, *Comedia famosa Hasta el fin nadie es dichoso*, Valladolid, Alonso del Riego, s.d. (ma '700).
- MORETO 2010 = *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias, II, De fuera vendrá. Hasta el fin nadie es dichoso. La misma conciencia acusa*, a cura di J. Farré Vidal, D. Gavela García, E. di Pinto, T. de Miguel Magro, Kassel, Reichenberger, 2010.
- PROFETI 1998 = M.G. PROFETI, *L'età dell'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- RICCÒ 2000 = L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*». *Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Roma, Bulzoni, 2000.
- RICORDA 2008 = R. RICORDA, *La principessa filosofa: eroine gozziane a confronto*, in WINTER 2008, pp. 175-191.
- SCANNAPIECO 2007 = A. SCANNAPIECO, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzi e i comici*, «*Problemi di critica goldoniana*», 13, 2007, pp. 11-27.
- VESCOVO 2011 = P. VESCOVO, *Effetto notte. Per una «genetica» del teatro gozziano «alla spagnola»*, in GUTIÉRREZ CAROU 2011a, pp. 91-102.
- VIDAL 2008 = J.F. VIDAL, *Hasta el fin nadie es dichoso, de Agustín Moreto y su re-*

escritura a partir de Los enemigos hermanos, de Guillén de Castro, «Revista de Literatura», 70, 2008, pp. 405-438.

WINTER 2008 = S. WINTER (a cura di), con la coll. di M. BANDELLA, *Carlo Gozzi. I drammi «spagnoleschi»*, Heidelberg, Winter, 2008.

WINTER 2011 = S. WINTER, *I generi del teatro di ispirazione spagnola di Carlo Gozzi*, in GUTIÉRREZ CAROU 2011a, pp. 81-89.

Appendice I

Ricostruzione dell'intreccio de «I due fratelli nimici»

Atto I

- 1.1. Brighella e Tartaglia si incontrano nel bosco, vicino alla Corte d'Aragona, e discutono dei recenti accadimenti.
- Antefatto.* Don Alfonso, Re tisico, cerca un valido successore al trono perché non può avere figli. Don Corrado è innamorato di Donna Rosaura, cui ha salvato la vita, ma ne conosce solo il nome; anche Don Garzia se ne è invaghito, per rivalità verso il fratello. La Corte è in subbuglio a causa di un'aquila che, entrata nel giardino reale, ha portato via il velo dalle spalle dell'Infanta; quest'ultima promette in premio la sua mano al cavaliere che ucciderà l'aquila e le recupererà il velo. Inizia la caccia.
- 1.2. Mentre Brighella e Tartaglia commentano l'episodio, arriva il Re che, smarritosi, chiede dove si trovi e dove sia il resto della Corte; insieme giungono di fronte a un ameno giardino.
 - 1.3. Villani e villane festeggiano il matrimonio di Truffaldino e Smeraldina. Il Re, Brighella e Tartaglia si celano e assistono agli eventi.
 - 1.4. Truffaldino e Smeraldina litigano.
 - 1.5. Sopraggiunge Rosaura, la padrona delle campagne, e restaura un clima di quiete e di pace. Messa al corrente da Truffaldino di quanto sta accadendo a Corte, Rosaura, abile con l'archibugio, si accinge a catturare l'aquila.
 - 1.6. Il Re, infatuatosi di Rosaura, desidera conoscerne l'identità.
 - 1.7. Entrano in scena l'aio Pantalone e i due fratelli rivali. Il Re ordina a Don Corrado e Don Garzia di trovare la donna.
 - 1.8. Rosaura uccide l'aquila (azione fuori scena, parallela a I, 7) e recupera il velo, con cui si cela il viso per non farsi riconoscere.
 - 1.9. Don Corrado e Don Garzia, seguiti da Pantalone, si imbattono in Rosaura. La bella cacciatrice, intuendo di essere di fronte ai fratelli di Moncada, è felice per aver ritrovato Don Corrado, colui che l'ha salvata dal suo destriero imbizzarrito. La donna si scopre il volto. Don Corrado la mette al corrente della ricerca del velo dell'Infanta; Don Garzia, però, dichiara che stavano cercando proprio lei per ordine del Re. Don Corrado, che voleva tacere questa offensiva «verità», ribadisce che spetta soltanto a Rosaura la decisione di tenere il velo o donarlo a uno di loro. Rosaura porge il velo a Don Corrado. Don Garzia vuole strappare il velo al fratello, impugna la spada: ne nasce un duello. Pantalone chiede aiuto per fermarli.
 - 1.10. Il Re interviene per porre fine allo scontro. Don Gastone, in un *a parte*,

dichiara di conoscere le circostanze della nascita dei due fratelli, ma di volerle tenere nascoste per i suoi piani. Rosaura, prima di spiegare il motivo del duello dei due fratelli, si presenta al Re quale figlia di Don Raimondo, Illustre di Cardona, un tempo Grand'Ammiraglio di Don Alfonso, di cui non si hanno più notizie dall'ultima battaglia combattuta contro i Mori. In un *a parte*, Don Ruggiero confessa che solo l'amico Don Raimondo era a conoscenza della sua relazione con l'amata Regina Idalba, defunta madre di Don Alfonso; si scopre, in un *a parte*, che Don Gastone conosce il destino di Don Raimondo. Don Corrado, nel frattempo, restituisce il velo all'Infanta e si dichiara anche suo umile servo. L'Infanta gli conferma il premio. Don Gastone non gradisce l'evolversi delle circostanze, perché intravede la possibilità che Don Garzia possa essere escluso dalla successione al trono d'Aragona, mentre Don Ruggiero esulta per Don Corrado. Don Garzia ritiene la scelta dell'Infanta un'offesa nei propri confronti, in quanto il velo è stato recuperato da Rosaura e non da Don Corrado, e sguaina la spada contro il fratello. Don Gastone propone al Re di allontanare uno dei due fratelli dal Regno, per porre fine ai loro dissidi, e, per evitare che Don Garzia sia esiliato, lo nomina erede dei suoi feudi in Aragona; Don Ruggiero, invece, favorisce Don Corrado. Il Re pretende la riconciliazione dei cugini e sottolinea che, quando uno dei due salirà sul trono d'Aragona, l'altro dovrà essere rispettoso e obbediente verso il prescelto. Don Gastone medita un piano di vendetta nei confronti di Don Corrado per far salire Don Garzia al potere. L'Infanta, nel frattempo, dona un anello a Don Corrado, provocando l'ira e l'invidia di Don Garzia; Don Corrado accetta il premio e lo consegna a Rosaura, colei che, secondo lui, veramente lo merita. Il Re accoglie Rosaura a Corte come una figlia, con il consenso dell'Infanta che la ritiene amica e confidente. Rosaura, mentre è accompagnata dai suoi villani più fidati, pensa a Don Corrado; ora le sarà più facile dichiararsi e averlo come sposo. Non è però a conoscenza dei sentimenti dell'Infanta nei confronti di Don Corrado, a sua volta innamorato della prima. Brighella e Tartaglia continuano a commentare i fatti.

Atto II

- II.1. Brighella e Tartaglia seguono gli eventi. Si odono dalla Sala Regia voci acclamanti Don Corrado.
- II.2. Don Garzia sguaina la spada e ordina a tutti di tacere, pena la morte. I servi fuggono. Pantalone si sente mortificato e colpevole per non essere stato in grado di allevare i due fratelli nella concordia; nell'intento di acquietare Don Garzia, trova puntata contro di sé la sua spada. Brighella, intanto, trae un foglio e nota col *toccalapis* gli avvenimenti.
- II.3. Pantalone spiega a Don Gastone il motivo che ha scatenato il furore di Don Garzia e narra l'episodio del leone. Nel parco della Corte erano stati liberati un leone e una tigre per dare luogo ad uno spettacolo di caccia; il leone, dopo aver sbranato la tigre, si era avventato contro il Re, l'Infanta, Rosaura e il resto della Corte. Don Garzia, nel tentativo di fermare la belva con la spada, era stato assalito; Don Corrado, con grande coraggio, era

intervenuto per salvare il fratello e, con la sola voce, aveva acquietato il leone, condotto poi via dai custodi. Don Corrado, ricevuta una gemma dal Re in segno di ringraziamento, l'aveva consegnata a Rosaura (*entracte*). Mentre la Corte e il popolo acclamavano Don Corrado, Don Garzia recepiva l'esultanza come atto di scherno nei suoi confronti. Don Garzia vorrebbe andarsene, ma è fermato dallo zio. Pantalone sospetta che Don Gastone trami un piano ai danni di Don Corrado.

- II.4. Rimasto solo con Don Garzia, Don Gastone gli svela di voler rovesciare la sorte del trionfatore; Don Garzia è disposto ad affiancarlo. Giunge il Re.
- II.5. Don Corrado continua ad essere acclamato per il suo gesto eroico. Il Re vede nel cugino il suo valido successore. L'Infanta, in un *a parte*, brucia di gelosia, ripensando ai doni di Don Corrado a Rosaura. Don Ruggiero si rivolge al sovrano affinché Don Garzia possa essere ancora degno dei suoi benefici per non accrescere il contrasto tra i due fratelli. Don Gastone medita il piano di vendetta. Pantalone intuisce che si sta ordendo contro Don Corrado e lo mette in guardia; quest'ultimo non crede alle parole di Pantalone e lo allontana bruscamente, accusandolo di essere guidato da malignità. Interviene il Re con un solenne discorso. Don Corrado, nel frattempo, pensa sia arrivato il momento di dichiararsi a Rosaura; quest'ultima, osservata nei movimenti dall'Infanta, vorrebbe consegnare una lettera all'amato.
- II.6. Rosaura riesce a porgere di nascosto la lettera a Truffaldino, che, non avendo inteso l'ordine, chiede a voce alta a chi debba consegnarla. L'Infanta gliela strappa dalle mani e, vedendo il nome di Don Corrado, si agita; Rosaura è confusa e dispiaciuta per quanto accaduto.
- II.7. L'Infanta lacera la lettera senza leggerla; Rosaura intuisce la causa del gesto e, dopo un lungo chiarimento, i sentimenti dell'una e dell'altra vengono alla luce. L'Infanta pone Rosaura di fronte a una scelta, decidere quale delle due sarà destinata all'amore di Don Corrado: in caso di sua rinuncia ne avrà in cambio eterna gratitudine e affetto, ma se ciò le provocherà solo dolore, sarà la sovrana stessa a farsi da parte. L'unica soluzione, per Rosaura, è favorire l'Infanta, in atto di lealtà e amicizia nei suoi confronti. L'Infanta le chiede una prova di quanto appena deciso: dovrà parlare in suo favore a Don Corrado, mentre lei rimarrà celata per assistere alla scena.
- II.8. Don Corrado, accortosi che Rosaura è in lacrime, le chiede spiegazioni. Rosaura invita Don Corrado a non amarla più, in quanto la sorte lo destina al trono d'Aragona al fianco dell'Infanta che lo ama. Don Corrado, però, è disposto a rinunciarvi per amore di Rosaura. Entra in scena l'Infanta con calma apparente e lascia intendere di aver compreso tutto. Don Corrado rimane solo con i suoi pensieri.
- II.9. Don Corrado è in preda al dubbio se amare Rosaura o pensare al bene del Regno. Don Alfonso lo ascolta di nascosto; convinto che debba sposare la sorella, si rivolge a Don Corrado e gli chiede chi sia, a suo parere, la persona più adatta a governare. Don Corrado non si sente in grado di rispondere. Il Re gli consegna un foglio sul quale vi è un'importante domanda a cui deve dare risposta.
- II.10. Rimasto solo, Don Corrado legge il foglio, in cui gli si chiede chi meriti la mano dell'Infanta. L'uomo è fortemente combattuto: da una parte il suo ri-

fiuto sarebbe offensivo nei confronti di un Re che lo predilige al fratello Don Garzia, dall'altra sarebbe presunzione nominare se stesso. È in preda allo sconforto perché non può rinunciare all'amore di Rosaura e, non sapendo la risposta, inizia a scrivere «Io», ma non riesce a completare la frase.

- II.11. Don Corrado dichiara al Re e ai presenti di non essere stato in grado di scegliere. Il sovrano, letto quell'«Io», lo prende come assenso alla domanda. Don Corrado vorrebbe intervenire, ma inutilmente: il Re lo designa quale sposo dell'Infanta, ordinando a Don Ruggiero che il suo decreto sia eseguito quel giorno stesso.
- II.12. L'Infanta è felice per le nozze, mentre Rosaura è in preda alla disperazione. Don Corrado è angosciato. Il Re, di fronte all'Assemblea riunita, conferma di aver trovato un valido ed illustre successore da affiancare alla sorella, erede legittima del Regno d'Aragona: Don Corrado sarà dunque re. Si levano voci acclamanti. Si fa avanti Don Gastone, asserendo che le nozze non sono possibili e consegna al Re una lettera della sorella, defunta moglie di Don Ruggiero, Donna Adelaide, in cui sono scritte le ragioni di quanto afferma. La Contessa, in punto di morte, dichiara che Don Corrado non è figlio né del Conte d'Urghel né suo. Don Gastone spiega che, morto il Re, padre di Don Alfonso, la Regina si era legata a Don Ruggiero; per evitare lo scandalo, la Regina era stata obbligata dal governo a ritirarsi e il Conte d'Urghel costretto a sposare Adelaide e a prendere parte alla guerra contro i Mori. Dopo essere giunta a Corte la notizia del grave ferimento di Don Ruggiero, Adelaide, guidata dall'ambizione, e sapendo quanto fosse importante un tale matrimonio per il Regno d'Aragona, si era finta gravida del consorte e con l'aiuto dell'Ammiraglio Don Raimondo aveva adottato il figlio di un villano, la cui moglie era morta durante il parto. Adelaide aveva allevato e educato il bambino come figlio suo affinché l'inganno fosse mascherato al popolo. Il bambino è Don Corrado. Il Conte, tornato in patria sano e salvo, aveva avuto dalla moglie Don Garzia, unico e legittimo figlio. Don Ruggiero non crede a tale verità, ma riconosce la grafia della Contessa Adelaide. Il Re, a questo punto, non può consentire che un uomo di sangue vile salga al trono d'Aragona. Don Gastone, intanto, ripensa ai suoi piani. Rimasto solo, Don Corrado si sente un estraneo e invoca la morte.

Atto III

- III.1. Don Corrado, degradato a villano, deve lavorare nell'orto della Reggia (*entracte*). Sopraffatto dalla vergogna per il suo stato, si rivolge a Don Garzia affinché possa essere allontanato dalla Corte. Questa soluzione non è possibile per rispetto dei voleri regi, come ribadisce poi Don Gastone; il popolo insorto, inoltre, non credendo alla sua umile nascita, si deve persuadere della realtà e porre fine ai tumulti.
- III.2. Don Corrado, solo con i suoi pensieri, mette da parte la vergogna e lascia alle spalle la vita di corte. Non dimentica, tuttavia, coloro che l'hanno sempre amato: Don Ruggiero e Rosaura.
- III.3. Giunge Truffaldino che, in veste di ortolano, ha l'ordine del Re di far scavare una fossa a Don Corrado. Truffaldino, pur avendo il Re decretato che

-
- nessuno della Corte si accosti e parli a Don Corrado, ha insegnato una via segreta a Rosaura per poterlo raggiungere.
- III.4. Rosaura vorrebbe salvare l'amato. L'uomo prova vergogna e cerca di fuggire, ma viene trattenuto. Rosaura gli rivela il suo amore e la volontà di sposarlo; Don Corrado non si sente degno della sua mano e le chiede aiuto affinché gli sia concesso di allontanarsi dal Regno. Rosaura è ferita dal rifiuto di Don Corrado e si allontana.
- III.5. Don Corrado, solo e triste, si interroga se lasciarsi alle spalle il passato o morire. Raccoglie la vanga e si rimette a lavorare.
- III.6. Incurante del decreto regio, Don Ruggiero si reca da Don Corrado nell'intento di liberarlo e cedergli i suoi stati d'Urghele. Si abbracciano.
- III.7. Giunge Don Garzia per annunciare a Don Ruggiero che il Re lo ha designato sposo dell'Infanta, ma appena lo vede abbracciato a Don Corrado lo rimprovera. Don Garzia sfodera la spada contro Don Corrado e si ferisce da solo ad una mano. Chiama i soldati e accusa Don Corrado, che aveva preso la spada di Don Ruggiero per difendersi, di averlo ferito.
- III.8. Don Gastone dà ordine ai soldati di arrestare il villano, mentre Don Garzia vuole la sua morte. Don Corrado, difendendosi con la sola spada, riesce a scappare. Don Ruggiero invoca per sé un uguale destino di morte.
- III.9. A corte. Brighella dichiara a Tartaglia che ha deciso di comporre un dramma flebile. Giunge Pantalone e li mette al corrente dei fatti recenti.
- III.10. Sala con verone. Don Corrado, in fuga, chiede aiuto a Rosaura, che gli indica una porta che conduce alle stanze terrene, disabitate, di Don Ruggiero. Don Corrado si nasconde.
- III.11. Per depistare gli inseguitori, Rosaura riferisce a Don Garzia che Don Corrado è scappato dal verone ed è fuggito a cavallo. Per Don Gastone si rende necessaria la morte di Don Corrado.
- III.12. Don Garzia, al cospetto del Re, accusa Don Corrado di averlo ferito e di aver tentato una rivolta del popolo. Don Ruggiero interviene in difesa di Don Corrado, per lui ancora suo figlio. Il Re dà ordine alle guardie di arrestare il conte e di perseguire Don Corrado, vivo o morto. Nel frattempo, vengono predisposte le nozze dell'Infanta con Don Garzia.
- III.13. Temendo che la fuga di Don Corrado possa sconvolgere il suo piano e portare alla luce un terribile arcano, Don Gastone ordina a Don Garzia di nascondersi nel luogo più solitario della Reggia e di fargli sapere dove raggiungerlo.
- III.14. Una magnifica sala terrena. È notte. Don Corrado si trova nella stanza buia e cerca un'uscita per fuggire.
- III.15. Brighella informa Don Gastone che Don Garzia gli ha ordinato di portarlo nella stanza dove lo dovrà aspettare; la scena notturna andrà ad aggiungersi alla trama del dramma flebile di Brighella. Don Corrado, avvolto dall'oscurità e scambiato per il fratello, finge di essere Don Garzia e scopre l'arcano. Don Gastone consegna una lettera a Don Corrado, recapitata gli da Don Raimondo prima della sua ultima battaglia, per farla pervenire a Don Ruggiero. Don Gastone l'aveva letta segretamente e se l'era tenuta. Don Raimondo, creduto morto, si scopre essere rinchiuso in una torre di un feudo di Don Gastone. Quest'ultimo si allontana dalla scena.
-

- III.16. Don Ruggiero, solo nella sua stanza, si strugge dal dolore. Don Corrado gli s'avvicina e gli porge il foglio di Don Gastone: viene alla luce la verità e si scopre che Don Ruggiero è suo padre. Don Gastone sta giungendo. Il Conte indica a Don Corrado una porta segreta che conduce alle sue stanze, dove si rivestirà magnificamente. I due si recano al cospetto del Re.
- III.17. Don Gastone avverte Don Ruggiero che il Re vuole chiedergli l'assenso per le nozze di Don Garzia e l'Infanta.
- III. Scena Ultima. La scena contempla tutti i personaggi, Brighella, nel fondo della sala, annota sui fogli con il *toccalapis* gli eventi che andranno a costituire la trama del dramma flebile; al suo fianco è presente Tartaglia, con cui si consiglia a bassa voce. Mentre il Re si accinge ad annunciare che Don Garzia è stato designato alle nozze con l'Infanta, Don Ruggiero consegna al sovrano il foglio: nella lettera indirizzata a Don Ruggiero, la Regina Idalba dichiara di aver avuto da lui un figlio, nato dal loro segreto, ma legittimo, matrimonio. Allontanata dal consorte a causa della politica tiranna della Corte, la Regina era stato decretato il ritiro forzato; prima di morire, le era stato promesso da Don Raimondo di recare il neonato al padre affinché venisse allevato nella sua casa. Il bambino doveva essere creduto figlio di un contadino, sino al giorno in cui Don Raimondo, di fronte all'Aragona, avesse svelato tale segreto. Adelaide era sposa illegittima di Don Ruggiero, il quale, all'oscuro della gravidanza della Regina, aveva condisceso al matrimonio per salvare Idalba da morte sicura. Don Corrado è, dunque, figlio di Don Ruggiero e fratellastro di Don Alfonso e legittimo successore al trono d'Aragona. Don Garzia, saputo di essere figlio bastardo di Don Ruggiero, fugge via. Don Gastone, di fronte alla verità, si inginocchia ai piedi del Re porgendo il capo in segno di sottomissione. Brighella appare al cospetto del Re con le sue annotazioni e legge l'«ossadura» dell'ultima scena del dramma flebile con il lieto fine: Don Corrado erediterà il Trono, dopo l'abdicazione di Don Alfonso, e sposerà Rosaura. Il Re approva e dà l'assenso alla stesura dell'opera, che Brighella presenterà il giorno dell'incoronazione di Don Corrado.

Appendice II

Tavole comparative.

Da Hasta el fin nadie es dichoso a I due fratelli nimici

Lavorando su un'opera che rivela le doti di Moreto in quanto ad abilità tecnica, efficacia verbale, comicità e vivacità nel dialogo e nello sviluppo della trama, Gozzi attua una rielaborazione in cui l'inserimento delle maschere della commedia dell'arte condiziona fortemente il modello ideologico del suo palinsesto teatrale. Agli endecasillabi e all'omogeneità stilistica dei discorsi degli idealizzati personaggi nobili, improntati sulla riflessività, sul codice morale, diviso tra ragione e sentimenti, sulla musicalità e raffinatezza, Gozzi alterna o contrappone le battute dialettali delle maschere, che trovano la loro massima esemplificazione nei pungenti commenti di Brighella, nella misura in cui gli permettono di inserire il meccanismo della metalessi e i motivi ad esso legati.

Sono date qui di seguito alcune esemplificazioni della *riscrittura* operata da Gozzi. Rispetto al testo fonte spagnolo, in tutti e cinque i casi riportati, si nota la perdita dei rimandi metaforici e, in generale, le omissioni delle caratteristiche più letterarie delle *relaciones* dei nobili spagnoli, nell'intenzione di «alleggerire» i lunghi discorsi con degli *a parte*, ma soprattutto l'alterazione della forma dell'espressione e della sostanza del contenuto dell'originale sino ad elaborare delle sintesi, più o meno lunghe, proposte dalle maschere, in cui è del tutto eliminata la connotazione nobile ed eroica.

Tavola 1

Il racconto dell'antefatto, svolto da Sancho al fratello Garcia in apertura della *comedia* di Moreto (I, pp. 2-3), che pone al centro l'innamoramento per la bella cacciatrice Rosaura, nella tragicommedia è ripreso solo in parte e reso oggetto di scherno da parte di Brighella e Tartaglia. Lo scopo è quello di sintetizzare e anticipare il nucleo tematico dell'opera gozziana e introdurre i loro futuri commenti alle stravaganze dei nobili spagnoli (I, 1, pp. 290-291).

Hasta el fin nadie es dichoso

SANC. Despues que el Real precepto obedico
de Alfonso nuestro Rey, dexè à Pamplo-
na,
sabiendo que del campo entretenido,
Palacio hizo à esta Quinta su persona.
Vine à su estancia, el passo dirigido
por essa falda à quien el Sol corona,
subiendo al Pirineo aquel assombro,
que al Cielo nuevo Atlante arrima el
ombro.
Por ella una mañana al Alva hermosa,
baxè à su valle, de aquí poco distante,
donde una admiracion, què venturosa!
mas me adaltò el deseo, que el semblan-
te.

La divina Rosaura, hija dichosa
de Ramon de Cardona, el Almirante,
cazando en èl, traia à su violencia,
lo que pudiera solo en su presencia.
Sobre un Candido Cisne, hijo del viento,
que a un azul palafren daba la espalda,
de cuyo curso al leve movimiento,
apenas ajò al prado la Esmeralda.
Corria figurado al pensamiento,
que nevaba al correr la verde falda;
pero como era Sol, la nieve luego

I due fratelli nemici

BRIG. Un altro romanzo spagnolo in stam-
pa d'Aldo. D. Corrado, so da bona parte,
xe morto spanto d'una bella cacciatrice,
che nol sa chi la sia.

(enfatico) *Ma sul destrier la vide, che
veloce,
E sfrenato correa. Con alte strida
Ella ajuto chiedeva. Egli l'affronta;
Taglia le gambe al corridor col brando,
E tra le braccia sue la bella salva.*

El voleva saver chi la gera, no la ghe l'ha
volesto dir. El sa solo, che la ga nome
Rosaura. Nol l'ha più vista, ma cossa
importa? la xe el so idolo. [...]

con una misma accion borraba el fuego.
Todos los tiros acertaba en vano;
pues llegando à sus plantas los despojos,
quanto murió à los golpes de su mano,
resucitó à las luzes de sus ojos.
La fiera que de arpon tan soberano
se librò (al parecer) con mas enojos,
envidiosa perdiò vida, y acierto,
porque luego murió de no aver muerto.
En esto un javali, que el golpe fuerte
cobarde huyendo, la fiereza olvida,
ò acaso dilatò tan dulce muerte,
para lograr mas riesgos à la vida.
La provocò à su alcance, y fuè de suerte
lo que bolaba al passo de su huida,
que el poderla seguir, de ansias, y enojos;
mucho mas que à los pies costò à los ojos.
Encendiòse el cavallo, y desbocado,
sin senda penetrava la maleza,
que inobediente al dueño, intenta ossado,
hazer mejor Faetonte su belleza.
A un alto precipicio arrojado
tan veloz, que perdiò su ligereza
la vista, y solo viò, que aun no caia,
porque aun no le faltò la luz al dia.
Viendo que yà el impulso de la mano
desobedece, apela à los acentos
de sus voces, que hiriendo al ayre vano;
yà que su curso no, paran los vientos.
Yò que mas cerca estava, corro el llano;
sacando la cuchilla; y los intentos,
al bruto, que se arroja à hazer pedazos;
de un rebès solo le llevè los brazos.
Cayò en los mios sin aliento, activa
Rosaura, pues, al pecho abriò otra puerta;
que para herir un alma, està mas viva
una hermosura, quando està algo muerta.
Mas como suele en risa fugitiva
morir el Alva, quando el Sol despierta;
saliendo èl de sus ojos, rayo à rayo,
iba muriendo el Alva del desmayo.
Bolviò en sî, y yo al contrario de admirado
tan sin alma quedè, sin movimiento,
que parece, que viendome à su lado,
para cobrarse, me quitò el aliento.
Preguntòme quien era, y yo turbado;
mi nombre disfracè, no sè à que intento,

mas uso es del Cautivo, aunque se abate,
negar la calidad para el rescate.

Llegò su gente, y fuesse agradeciendo
mi fineza con honras, y favores,
que me ofrecia, y yo quedè muriendo
de tan precisa ausencia à los rigores.

Llegò à la Quinta, tanto ardor creciendo;
muere mi gusto, viven mis temores,
estas mis ansias son, pues las escuchas,
mira si menos bastan para muchas.

Tavola 2

Il racconto dell'Infanta sul furto del prezioso velo da parte di un'aquila (I, pp. 6-7), nella tragicommedia è, anche in questo caso, ripreso soltanto in minima parte da Brighella e Tartaglia, quale motivo scatenante che ha dato inizio ad una serie rocambolesca di azioni e fatti inverosimili quanto bizzarri, che sconvolgono l'intera Corte d'Aragona (I, 1, pp. 289-290).

Hasta el fin nadie es dichoso

Sale con el cabello suelto, un peyne en la mano

INF. Combidada al sitio amen
de la margen desta fuente,
cuyo cristal lisongero
ciñe de plata esta Quinta,
en que el cuydado divierto.
Siguiendo el ocio, el arbitrio,
ay peyne daba el cabello,
que desmarañando lazos
de la prision de si mesmos,
libertad dava à las hebras,
y libertades al viento.
Quando un rapante animal,
Aguila fuè, ò lo sospecho,
al leve filo del ala,
cortando el ayre ligero,
se abatiò à mi desde un arbol,
y con los corbos sangrientos,
marfiles de mi tocado,
me arrebatò à un solo buelo;
un bolante de oro, y nacar.
Siguiendo [sic] el curso violento,
hasta que en las emboscadas
destos arboles espesos

I due fratelli nimici

BRIG. Ma un'aquila passa per el zardin de volo, la porta via dalle spalle alla Infanta real un velo color de rosa; che maravegia? el gera rosso; la lo averà credesto una coraella. La ha da andar in bestia, la ha da criar? Chi ammazzerà quell'aquila, e me recupererà quel velo, se el sarà un Cavalier, el sarà mio marido, se nol sarà un Cavalier, nol sarà più povero? s'ha da metter tutta la Corte in revolucion per sta freddura? El povero Re, so fradello, che xe tisico dichiarà, e che xe sta mandà a cambiar aria in tel so logo de delizia, s'ha da inquietar per sta gran rapina? I do fradelli D. Corrado e D. Garzia de Moncada, so cusini, ha da chiappar l'arme? D. Gaston, barba dei putti, D. Ruggiero, pare dei putti, che ga nonanta un anno, tutto el mondo s'ha da romper el collo in sti boschi per recuperar una strazza de velo? cossa xelo? el vello d'oro dei Argonauti? Le par fiabe, da galantomo.

TART. Che ignorante! Le brame dei Principi nobilitano le azioni. La Principessa dice di aver degli augurj; ma tu non conosci le

se escondiò, parando en ellas;
 porque ofendido al exceso,
 la fuè siguiendo mi enojo
 en alas del pensamiento.
 El Rey mi hermano tomando
 una bivora de fuego,
 que escupiesse en su castigo
 del plomo el duro veneno,
 se entrò penetrando el bosque
 à alcanzarla; vano esfuerzo,
 si sus prolijos achaques
 le embargan valor, y aliento,
 que haze la empressa impossible.
 Id vosotros Cavalleros,
 y traedme esse volante,
 que quando heredar el Reyno
 presumo, porque mi hermano
 sucession no espera, temo
 este acaso por presagio.
 Un favor mio prometo
 al que fuere de vosotros;
 y si mas baxo, ò pleveyo,
 una cadena al que tenga
 destreza, valor, ò ingenio
 para bolverme la prenda,
 y restaurarme el desprecio.

Tavola 3

La lunga presentazione di Rosaura al cospetto del Re d'Aragona (I, pp. 13-14), quale figlia di Don Raimondo di Cardona, nella tragicommedia è alleggerita dall'inserimento di due brevi *a parte* di Don Ruggiero e di Don Gastone (I, 10, pp. 306-307).

Hasta el fin nadie es dichoso

Ros. Con la obediencia os respondo
 Rosaura es, señor, mi nombre,
 conocido en este polo,
 por vezina destas selvas,
 ciudadana destes sotos.
 Mi padre infeliz, de quien
 tragicas ausencias lloro,
 fuè Don Ramon de Cardona
 vuestro Almirante, que à todos
 por extremo de desdichas,

I due fratelli nimici

Ros. (*con inchino*)
 Sire, v'ubbidirò. Di Don Raimondo
 Illustre di Cardona, che fu un giorno
 Grand'Ammiraglio vostro, e di cui piange
 La perdita funesta l'Aragona,
 Figlia io sono. Rosaura è 'l nome mio.
 Il baston di comando contro a' Mori
 Cesse al mio genitor qui Don Ruggiero,
 Conte d'Urghel valente, ma già reso
 Per grave fascio d'anni inutil corpo.

son sus sucessos notorios.
 Desde aquel funesto dia,
 à un tiempo gloria, y assombro
 de las Africanas lunas
 en que à tanto alfange corbo
 Granadino, horror pusieron
 las triunfantes barras de oro.
 Siendo el caudillo mi padre,
 sacro, señor, à mis ojos;
 porque tras tantos trofeos,
 que el Conde de Urgel diò à colmo
 al baston, que le ilustrava,
 siendo el dexarle forzoso,
 por la larga enfermedad,
 que rezelò el Reyno todo.
 Apenas èl le tomò,
 quando el Cielo rigoroso,
 ayudando à los infieles,
 se negò a sus hijos propios.
 Perdiòse en fin nuestro campo,
 y mi padre entre los Moros,
 muerto, ò preso, aun en noticias,
 no le vieron mis sollozos.
 Quedè yo sola al arbitrio
 de mis continuos alhagos,
 que de mi en afectos tristes,
 se apoderaron de modo,
 que al peligro de mi vida,
 pudo ser remedio solo
 vivir la amena distancia
 deste sitio deleytoso.
 Aquì, Señor, me he criado,
 siendo el alivio del ocio,
 la agreste marcial palestra,
 cazando en estos contornos,
 yà el javalì vengativo,
 tan lince, que en el enojo,
 si buelve herido, en el viento,
 halla la senda del plomo.
 Yà el gamo, cuya cabeza
 ciñe el tiempo de ganchosos
 penachos vejetativos,
 que a lustros le riza en troncos.
 Yà quanto de alas, ò escamas,
 ò plumado, ò espumoso,
 el viento, ò el agua gira,
 ave, ò pez, pajaro, ò monstruo,

Molte battaglie vinse il mio buon padre
 Gl' Infedeli opprimendo, ma funesta
 Fu l'ultima battaglia, e più novella
 Del caro genitor non s'ebbe mai. (*piange*)

RUG. (*a parte*)

Piangerò sempre anch'io del caro amico
 L'amarissima perdita. Ei fu a parte
 Sol degli amori miei con Donna Idalba,
 Madre del Re, che vedova rimase.
 O legittimi amori, e sfortunati!
 M'affligge rimembranza (*piange*).

GAST. (*a parte*) A me soltanto

È palese il destin di Don Raimondo.
 Invan s'adoprerà, s'io non vaneggio,
 Chi brama di saperlo.

ROS. Erano i pianti

Miei compagni, e i sospiri. La mestizia
 Inferma mi rendeva. Le grandezze
 Rinverdivano in me le triste immagini.
 Fugii da quelle, e in queste amene ville,
 Mio patrimonio, lunge da ogni fasto,
 Presi alloggio, Signor. Qui agricoltura,
 E le cacce e le pesche ed umil vita
 Co' villici innocenti, alquanto scemano
 In me'l dolor del mio padre smarrito.
 M'assal però di tratto in tratto, e il pianto
 La mia scelta amareggia. Alcune feste
 Di due sposi Villani oggi faceano
 Men grave il danno mio. Detto mi venne,
 Che un'aquila rapace avea ghermito
 Alla mia Principessa un velo, e che
 Si cercava il ricatto. Seppi, dove
 Stava l'augel, l'uccisi, ed ebbi il velo.
 Que' due fratei qui giunsero. Mi chiese
 L'un d'essi il vel con verità offensive.
 L'altro più urbanamente a me lo chiese.
 A Corrado, più cauto, il velo ho dato.
 Don Garzia dal valor che dipendesse
 Volle la sorte. Or vi son noti appieno
 L'esser mio, la mia doglia e i lor contrasti.

teniendo jurisdiccion
mi destreza varia à todo,
en tierra el viento, y en agua,
y si el fuego falto solo
vino à servir de instrumento
para no quedarse ocioso.
Oy, pues, que a vuestras Altezas
trayo este acso dichoso,
para mi aqeste retjro,
donde porque hiziesse el gozo,
destos rusticos villanos,
à mis memorias estorvo,
apadrinaba sus bodas.
Tras el estruendo ambicioso
de vuestra gente sali,
y por dicha, en aquel olmo
vi el Aquila, que seguian,
con aquel bolante de oro:
lleguè, y concertada apenas
vi la brujula à los ojos,
cargando el brazo al cañon,
y asegurandole al ombro,
quando ardiendo à la presteza
de la chispa el negro polvo,
las palpitantes entrañas
le traspasò el fiero aborto
desta nube de metal:
pues fuè en ella con assombro,
trueno, relampago, y rayo,
incendio, polvora, y plomo.
Saquela de entre las uñas
el bolante, que por rojo
le arrebatò, y entedada,
llevò prision en el robo.
A conocerme a este tiempo
compitiendo uno con otro,
los dos llegaron, y el uno
fingiendo mas decoroso,
que era pedirme el bolante,
aunque del intento proprio
me informò el otro, al engaño
diò mi eleccion mas abono:
cediendo à Sancho la prenda,
de que ofendido, y zeloso,
fuè à despojarle Garcia,
apelando valeroso
del juizio de mi eleccion,

al tribunal de su enojo.
 Esta, señor, fuè la causa,
 este de mi vida el modo,
 esta la pena en que vivo,
 este el pesar por que lloro.
 Que ausencia, sin esperanza,
 de un padre, que tanto adoro,
 aunque aquí me acompañaran
 arboles, plantas, y arroyos
 no bastaran à llorarla,
 si fueran sus hojas ojos.

Tavola 4

Il lungo racconto della lotta delle fiere da parte del vinto Garcia (II, pp. 16-17), nella tragicommedia è svolto dall'aio Pantalone. La narrazione nell'opera di Gozzi, breve e fortemente intrisa della saggezza popolare di Pantalone, è interrotta da un sarcastico commento dell'onnipresente Brighella (II, 3, pp. 314-316).

Hasta el fin nadie es dichoso

GARC. Capaz prevenido el circo
 para las luchas feroces,
 el Rey, la Infanta, y las damas
 le coronaron de soles,
 quando à los agudos ecos
 del clarin sonoro, donde
 por despertar al valor,
 bebe los vientos el bronco,
 un Africano Leon,
 por Rey primero en el orden;
 con tardos passos le ocupa
 de su ser descuydo noble.
 Sereno, y fierro el semblante,
 crespo el pelo, rizo à un molde
 vaga la clin, y la cola,
 penacho una, y otro azote:
 alto el cuello, fixo el bulto,
 fuerte huella, y planta dozil;
 tan hermoso, y tan feroz,
 que à su gala, y sus horrores,
 admitido, y temeroso
 si se enoja, ò se compone,
 quando se mira, se alegre,
 quando se siente, se enoje.
 La arena apenas discurre,
 quando al passo se le opone

I due fratelli nemici

PANT. Per devertir so Maestà, che xe in stato
 deplorabile de salute, xe sta averto el par-
 co delle fiere per darghe una cazza. Tutta
 la Corte, tutto el popolo gera presente.
 S'ha molà un lion e una tigre. La tigre xe
 stada sbuellada dal lion dopo una longa
 barruffa. Per inavvertenza delle guardie
 el lion inferocì xe passà in tel circolo, dove
 gera el Re, la Infanta, Donna Rosaura, e
 tutta la Corte. Tutti s'ha spaventà sul peri-
 colo, e li compatisso. Qua Don Garzia, per
 dir el vero, pien de spirito, colla spada alla
 man xe andà contra el lion. El l'ha assal-
 tà; lu xe cascà in terra. Cossa serve? Un
 lion no xe minga una frittola da infilzar col
 stecchetto. El gera per esser sbranà. Tutti
 criava. Don Corrado, so fradello, per sal-
 varlo xe corso, e colla sola ose l'ha sbigottì
 el lion, che s'ha incantà, e xe sta condotto
 via dai custodi più quieto d'un biserin.

BRIG. Ih, Ih. colla ose? un lion, come un bi-
 serin? gho el mio bisogno. (*parte*).

PANT. El Re s'ha cavà una zogia dal petto, el
 l'ha donada a Don Corrado; Don Corrado
 l'ha donada sul fatto a Donna Rosaura. La
 Corte gera in trasporto. El popolo criava:

inquieto un tigre veloz,
de dibuxos, y colores
varia la piel, liso el pelo,
la vista ayrada, y disforme,
torciendo en ondas la cola,
menos fuerza, y mas acciones.
Esperò el Leon su intento
con sossiego, accion conforme
a la propiedad de Rey,
que aun un bruto lo conoce;
pues viendo lo que le deben,
para que vayan en nombre
de castigo sus violencias,
siempre aguarda à que le enojen.
Las cinco corbas navajas,
ossado el tigre descoje,
juntando el pecho à la tierra
por darme violencia el choque
ruge el Leon, y al rugido
se estremeze el Horizonte.
Cierran los dos esgrimiendo
de cada parte diez cortes:
yà este bizarro se arroja,
yà aquel astuto se esconde;
yà el brinco burla el impulso,
combatiendo tan velozes,
que la palestra es el ayre,
sin que la tierra los toque.
Mas el Leon, que irritado,
yà el horror todo propone
sin prevenirle el amago
contra la tierra le coge;
y por mas que al viento iguala
en vano yà le socorre,
cebando al pecho las puntas,
que penetrantes le rompen,
le desvaneciò el aliento
en cinco respiraciones.
Rendido el contrario, busca
la puerta que desconoce,
y fuesse descuydo, ò fuesse
su violencia, apenas pone
en la que sube à Palacio
manos, y pies vencedores,
quando el acaso, ò el impulso,
facil entrada la expone
al temor de las mugeres,

eviva Don Corrado. L'è un fiol, che s'ha
sempre fatto amar da tutti. El xe sta ac-
compagnà alla Reggia dai eviva dell'uni-
versal. Don Garzia, pien de vergogna sen-
za proposito, toleva i eviva de so fradello
per una battarella verso de lu. L'è montà
in furia, el voleva ammazzar tutti i servito-
ri de Corte, che criava: viva Don Corrado.
L'ho tegnuo, el me voleva ispear. Questa
xe la istoria miserabile, ma vera, e le pro-
pezze de so sior nevodo secondogenito.

y al peligro de los hombres,
con los ojos le siguieron
el sobresalto, el desorden
de las damas, que su amparo
libran en la voz. Yo entonces,
desnudando ambos azeros,
salgo al passo al bruto indocil,
la planta al riesgo apresuro,
llego, y antes que se arroje,
tropezando en mi presteza
caygo à sus pies ciego, y torpe,
mas corrido de mi suerte,
que timido à sus rigores.
Apenas, pues, en mi intenta
manchar las garras atrozes,
quando Sancho que me sigue,
con un prodigio socorre,
en su dicha mi peligro;
porque apenas su voz oye
el coronado animal,
quando humilde le responde:
y puesto à sus pies permite,
que con la planta se postre:
tan prompto al obedecerle,
que solo el hazerle inmovil,
pudo suspender mi muerte,
pues yà executada entonces
entre mi pecho, y las uñas,
entre el amago, y el golpe,
solamente por ser ayre,
cabere pudieron las voces.
Llega admirada la gente,
y en altas aclamaciones,
viendo el assombro de Sancho
todos repiten el nombre;
y en mi afrenta, de sus glorias
el Cielo los ecos oye;
pues con su alabança junta,
mi desprecio el vulgo torpe.
El Rey tambien los alienta,
pues porque todos le adoren,
una joya le diò; ò quanto
mi ayrada suerte dispone,
èl à Rosaura la enbia:
ella le ofrece favores,
y yo de envidias, y zelos,
muero en mis ciegas passiones.

A èl ayuda la fortuna,
 à mi en todo se me opone:
 todo en èl con sombra es dia;
 todo en mi con luz es noche:
 quanto me compite vence,
 mi injuria son sus blasones;
 pues quien obra sin ventura,
 què espera, si lo conoce?
 Rey tiene aora Castilla,
 de quien merezcan honores;
 aunque con baxa fortuna,
 valor alto, y sangre noble,
 à èl irè, para que sepan,
 que aunque en este mar zozobre
 le passara aun sin estrella,
 quien del esfuerço haze el norte.

Tavola 5

Il solenne discorso del Re di fronte all'intera corte, in cui si accinge ad annunciare l'imminente matrimonio tra il suo successore, Sancho, e l'Infanta (II, pp. 25-26), nella tragicommedia lascia spazio ad una breve presentazione del futuro sovrano d'Aragona, il valoroso Don Corrado (II, 12, pp. 340-341), personaggio al quale sono affidati ben tre soliloqui.

Hasta el fin nadie es dichoso

REY Pues juntos todos aora
 estàn los nobles del Reyno,
 oyan las dichas, que logra.
 Yo, vassallos, que à mis males
 ya escucho la rigurosa
 sentencia, que en tardas voces
 contra mi vida pregonan.
 Al inviolable decreto
 del Cielo, que assi me postran,
 obedeciendo, dâr quiero
 al Reyno, que mas zozobra,
 en el riesgo de mi vida
 Atlante, que le socorra.
 Desde que muriò mi padre
 el Conde de Barcelona,
 Rey de Aragon, por mi madre,
 que luzes eternas gozan,
 sin esperança os gobierno,
 de sucession venturosa.

I due fratelli nimici

Re Sin'or, miei fidi, al grand'uopo d'un
 Trono
 Solo un'ombra disutile onoraste.
 Ma se amor, che pe' sudditi e i vassalli
 Questa disutil ombra ha ognor nodrita
 Può meritar, d'esser compianto almeno
 Meriterò da' miei popoli umani.
 A sott'il filo della morte il telo
 Appeso sta sopra il mio capo, e presto
 Breve sosta m'attende a quel destino,
 Che un vil bifolco ad un Monarca egua-
 glia.
 L'immagine funesta non m'affanna,
 Poiché a' sudditi miei, pria di morire,
 Posso lasciare un valido sostegno.
 Donna Eleonora, mia sorella, erede
 Legittima rimandi questi stati.
 A Don Corrado di Moncada, illustre
 Per sangue, per valore, per istinto,

Oy ya que del todo falta,
 del todo el remedio sobra;
 mi hermana, es quien me succede;
 mi primo, en cuya accion sola
 este riesgo se asegura;
 el pueblo todo le adora;
 su valor ya le alabasteis,
 y de sus partes heroycas
 nacen à un tiempo conformes;
 para vosotros concordia,
 lazo feliz à mi hermana,
 y alta frente à mi Corona.
 Y pues de todo mas largo
 ya la noticia os informa,
 llegad Sancho, y dad la mano
 à la Infanta, vuestra esposa.

Idolatrato da voi tutti, unisco
 Con sacro nodo marital l'Infanta.
 Egli sia vostro Re; da questo punto
 La porpora a lui cedo, e in umil stanza
 Tra idee di morte e idee di miglior vita
 Indifferente attenderò il mio fine.
 Se negli animi vostri alcun vigore
 Ha la voce d'un Re, che vi fu padre,
 Questa voce, un tant'uom, popoli, amici,
 Ch'or divien vostro Re, vi raccomanda.

ABSTRACT *This is a study about «I due fratelli nimici», a tragicomedy published for the first time in Carlo Gozzi's «Opere» (Venezia, Colombani, 1773). The analysis is focused on the dramatic strategies deployed by Carlo Gozzi in his «new version» of the «comedia famosa Hasta el fin nadie es dichoso», published in Agustín Moreto's «Primera parte» (whose writing dates between the end of January 1653 and 1654, i.e., very close in time to «El desdén, con el desdén»). Comparative tables illustrate the similarities, but above all the differences between the two plays.*

Cesarotti e Alfieri

Guido Santato

Il primo capitolo dell'Epoca Quarta della *Vita* è dedicato da Alfieri alla rievocazione degli enormi ostacoli che aveva dovuto affrontare dopo essersi assunto il «duro impegno e col pubblico e con se stesso, di farsi autor tragico». Il 1775 rappresenta un anno cruciale al riguardo. Il tema centrale del capitolo è rappresentato dall'illustrazione degli sforzi compiuti per «disfrancesarsi» (IV, 2) e per impadronirsi adeguatamente della lingua toscana. Alfieri si immerge nella lettura dei maggiori poeti italiani, cominciando a realizzarne degli estratti. Nel 1776 e nel 1777 stenderà gli estratti di Dante e di Petrarca.¹

Nelle versificazioni delle prime tragedie - in particolare della *Cleopatra* e del *Filippo* - Alfieri persegue tenacemente l'emancipazione dal modello metrico raciniano, e più in generale francese, per riprodurre nel proprio verso le cadenze dell'esametro virgiliano e soprattutto del verso giambico senecano. La ricerca metrica di Alfieri recupera il verso della tragedia senecana proprio allo scopo di bandire l'uniformità prosodica dal linguaggio tragico, elaborando un modello di verso sciolto spezzato al suo interno da pause, *enjambements*, inversioni e trasposizioni ritmico-sintattiche. Una fitta retorica dell'anomalia tesa a realizzare una non cantabile «giacitura di parole» (*Vita*, IV, 2, 7) presiede alla *dispositio* alfieriana. Il primo problema che si pone all'esordiente Alfieri è rappresentato proprio dalla necessità di crearsi un modello, in

1. Si veda al riguardo il *Rendimento di conti da darsi al Tribunal d'Apollo*: «[1776] principiato a ricopiar Dante e Petrarca a guisa d'estratti [...] continuati gli estratti di Dante e Petrarca»; «[1777] In tutto marzo, finito di tradurre l'intero Sallustio, e di ricopiar Dante quasi per intero, e del Petrarca gran parte» (ALFIERI 1951, II, p. 260: il primo volume di quest'edizione presenta la seconda redazione della *Vita*; il secondo volume contiene la prima redazione dell'opera, i *Giornali*, il *Rendimento di conti da darsi al Tribunal d'Apollo* e vari documenti autobiografici). Nei testi citati i corsivi non riferiti a titoli di opere, a toponimi stranieri e a parole latine sono nostri, salvo diversa indicazione. Sull'«Estratto di Petrarca» si può vedere SANTATO 2007, pp. 15-40 (18-20).

particolare, per il verso sciolto di dialogo.² Un'esperienza fondamentale è rappresentata al riguardo dagli *Estratti d'Ossian per la Tragica*, stesi da Alfieri nel 1775. L'edizione degli *Estratti d'Ossian e da Stazio per la tragica* è stata pubblicata nel 1969 a cura di Piero Camporesi (ALFIERI 1969). Uno scrupoloso spoglio degli *Estratti* era stato offerto in precedenza da FABRIZI 1964 (e riproposto in volume nel 1993). Un interessante contributo sull'argomento è stato inoltre pubblicato da CARNAZZI 2002 (e vedi pure BENISCELLI 2002).

Gli *Estratti d'Ossian*, si noti, sono con ogni probabilità i primi in ordine di tempo compilati da Alfieri.³ Sul manoscritto (Laurenziano Alfieri 15), di seguito al titolo *Estratti d'Ossian per la tragica* è annotata la data «1775».⁴ Alfieri attese all'elaborazione degli *Estratti* nell'autunno del 1775; il lavoro si prolungò probabilmente fino ai primi mesi del 1776. L'edizione delle *Poesie di Ossian* acquistata dall'Astigiano nel 1775 (l'edizione cominiana in 4 volumetti del 1772) è conservata nel Fondo Alfieri della Médiathèque Centrale d'Agglomération Emile Zola di Montpellier (già Bibliothèque Municipale). Sul foglio di guardia Alfieri annota come d'abitudine il proprio nome e il luogo e la data d'acquisto: «Vittorio Alfieri - Torino 1775». Tutti i poemetti sono postillati da Alfieri a matita con i caratteristici «tratticelli» marginali, anche quelli non compresi negli *Estratti*. La rievocazione dell'incontro con l'*Ossian* di Cesarotti presentata nel primo capitolo dell'Epoca Quarta della *Vita* è estremamente eloquente:

mi posi all'impresa di leggere e studiare a verso a verso per ordine d'anzianità tutti i nostri poeti primari, e postillarli in margine [...]. Ma trovando a bella prima Dante riuscirmi pur troppo difficile, cominciai dal Tasso, che non avea mai neppure aperto fino a quel punto. [...] Ma a poco a poco mi andai formando e l'occhio e la mente a quel faticosissimo genere di lettura; e così tutto il Tasso, la Gerusalemme; poi l'Ariosto, il Furioso; poi Dante senza commenti, poi il Petrarca, tutti me gli invasai d'un fiato postillandoli tutti [...]. Ma dovendo io scrivere in verso sciolto, anche di questo cercai di formarmi dei modelli. Mi fu consigliata la traduzione di Stazio del Bentivoglio. Con somma avidità la lessi, studiai, e postillai tutta; ma alquanto fiacca me ne parve la struttura del verso per adattarla al dialogo tragico. Poi mi fecero i miei amici censori [Agostino Tana e Padre Paciaudi] capitare alle mani l'*Ossian del Cesarotti*, e questi furono i versi sciolti che davvero mi piacquero, mi colpirono e m'invasarono. Questi mi parvero con poca modificazione, un eccellente modello pel verso di dialogo. [IV, 1].

2. Sull'argomento si veda in particolare CAMERINO 1977.

3. Alfieri acquistò l'edizione della *Tebaide* di Stazio nel 1776 (la data d'acquisto compare sul foglio di guardia del volume), quindi la stesura dell'Estratto di Stazio è sicuramente posteriore a quella dell'Estratto dell'*Ossian*.

4. Cfr. l'Introduzione di Camporesi a ALFIERI 1969, p. XIII.

Si noti la forte sottolineatura operata dal *tricolon* in *climax* «mi piacquero, mi colpirono e m'invasarono». Il primo incontro con l'*Ossian* di Cesarotti ha quindi per Alfieri il carattere di una rivelazione che lo accende di entusiasmo creativo, di un «invasamento»: ancor più singolare poiché questo «invasamento» non si riferisce alle novità tematiche proposte dai canti ossianici, alle suggestioni nordiche e sepolcrali, quanto e propriamente alla qualità tecnica della versificazione cesarottiana, ovvero alla costruzione di un endecasillabo mosso e variato, che può costituire «un eccellente modello» per il verso tragico (cfr. CARNAZZI 2002, p. 437). Alfieri apprese molto dall'*Ossian*, infatti, quanto alla tecnica dell'interrompere e del variare il ritmo del verso, anche attraverso l'uso degli *enjambements*.

Alfieri conferma successivamente il proprio debito nei confronti di Cesarotti: «L'arte del verso sciolto tragico [...] non la ripeterò da altri che da Virgilio, da Cesarotti, e da me medesimo» (*Vita*, iv, 7). Una significativa anticipazione del gusto ossianesco con cui Alfieri guarda i paesaggi nordici, prima ancora di aver letto l'*Ossian*, viene offerta dal passo della *Vita* dedicato alla narrazione del viaggio attraverso la Svezia compiuto nella primavera del 1770, nel corso del *Grand tour*. La Svezia lo colpisce per lo spettacolo della sua natura nordica, maestosa e primitiva, delle sue immense selve, dei laghi ghiacciati: immagini che rimangono scolpite nella sua memoria e che gli riappariranno anni dopo nella traduzione poetica di Cesarotti:

Verso il fin di marzo partii per la Svezia; e benchè io trovassi il passo del Sund affatto libero dai ghiacci, indi la Scania libera dalla neve; tosto ch'ebbi oltrepassato la città di *Norkoping*, ritrovai di bel nuovo un ferocissimo inverno, e tante braccia di neve, e tutti i laghi rappresi [...] e così arrivai a *Stockolm*. La novità di quello spettacolo, e la greggia maestosa natura di quelle immense selve, laghi, e dirupi, moltissimo mi trasportavano; e *benchè non avessi mai letto l'Ossian, molte di quelle sue immagini mi si destavano ruvidamente scolpite, e quali le ritrovai poi descritte allorchè più anni dopo le lessi studiando i ben architettati versi del celebre Cesarotti.* [*Vita*, III, 8].

Gli *Estratti d'Ossian per la Tragica* contengono la riduzione drammatizzata e dialogizzata dei primi tredici poemetti dei 26 che compongono l'edizione padovana del 1772: *Fingal* (sei canti), *La guerra di Caroso*, *Comala*, *La guerra d'Inistona*, *La battaglia di Lora*, *La morte di Cucullino*, *Dartùla*, *Temora* (otto canti), *Oscar e Dermino*, *Callin di Cluta*, *Sulmalla*, *Carritura*, *Calloda* (primo canto). Alfieri opera una riscrittura teatrale, un rifacimento drammatizzato dei testi ossianici, quasi nel tentativo di ridurre ad azione di tragedia la narrazione epica. Ogni poemetto viene dialogizzato: sono trascritte cioè solo le «parlate», con eliminazione dei

brani narrativi, sostituiti da brevi note esplicative di Alfieri (cfr. FABRIZI 1964, pp. 43-44). Negli *Estratti* i poemetti seguono lo stesso ordine dell'edizione cominiana del 1772, tranne *La guerra di Caroso*, che precede *Comala*, invertendo l'ordine di stampa. Nella traduzione di Cesarotti il testo dei tredici poemetti formava un totale di 10.897 versi, che negli *Estratti* alfieriani vengono ridotti a 5.185. *Comala* è l'unico tra i poemetti ossianici che aveva già forma drammatica (il titolo completo è infatti *Comala. Poema drammatico*): ha persino l'elenco degli Attori e l'indicazione della Scena. I frequenti monologhi dei personaggi ossianici tornano spesso negli *Estratti*, trascritti integralmente o ampliati. Alfieri adatta al « dialogo d'azione » la narrazione e le « parlate ». Talvolta le « parlate » degli *Estratti* risultano dalla fusione o rielaborazione di parti narrative con « parlate » cesarottiane. Alfieri inserisce all'interno degli *Estratti* alcune interessanti osservazioni riferite ai modi in cui il testo narrativo trascritto può essere risolto in azione drammatica:

- *Fingal*, Canto I, vv. 226-241 degli *Estratti* (corrispondenti ai vv. 445-263 del testo cesarottiano nell'edizione del 1772): *Questi dall'autore adattabili, a chi annunziasse a costei la morte del suo amante, in scena* (ALFIERI 1969, p. 14, corsivo nel testo);
- *Fingal*, Canto I, vv. 242-254 degli *Estratti* (corrispondenti ai vv. 475-489 del testo cesarottiano): *Questi pur dell'autore, ma in relazion di battaglia convenienti al Teatro: ovvero in monologo fantastico* (ALFIERI 1969, p. 15, corsivo nel testo).

Negli *Estratti* Alfieri segnala con numerosissime soprallineature a tratteggio (circa duecento) parole ed espressioni che gli interessava notare per consenso o per dissenso.⁵ Il significato da attribuire a queste soprallineature – se indichino cioè giudizio positivo o negativo – non è sempre sicuro. Nella maggior parte dei casi le soprallineature segnalano forme e espressioni che Alfieri riteneva non trasportabili nel linguaggio della tragedia, pur accogliendole provvisoriamente nella sua trascrizione. Molte similitudini e metafore sono soprallineate. Mentre li riduce in forma drammatizzata, negli *Estratti* Alfieri sottopone i testi cesarottiani a un procedimento di concentrazione e di sintesi eliminando parti narrative, descrizioni prolungate, similitudini e metafore. La ricerca della brevità, com'è noto, è uno dei cardini della poetica alfieriana. Un'immagine che in *Temora* occupa sei versi negli *Estratti* viene drasticamente ridotta attraverso l'omissione di tre versi del testo cesarottiano:

5. Cfr. l'Introduzione di Camporesi a ALFIERI 1969, p. XXI.

[...] ecco repente insorgono
 sopra il torrente tortuosi turbini,
 e mentre sibilando si travoltolano,
 nel vorticoso sen pallida pallida
 portano un'ombra: la ravvisa ed ulula
 lo stuol de' veltri; sanguinose gocciole
 tingon lo scudo [...]
 [*Temora*, v, 163-169].⁶

[...] ecco repente insorgono
 Sopra il torrente tortuosi turbini,
 [.....]
 Portano un'ombra: sanguinose gocciole
 Tingon lo scudo [...].
 [ALFIERI 1969, p. 199].⁷

Gli *Estratti d'Ossian* segnano l'inizio del lungo, faticoso viaggio alla conquista dello stile compiuto dall'Astigiano. Moltissime immagini ossianesche passeranno, com'è noto, nei testi delle tragedie: i commenti offrono un'ampia documentazione al riguardo. Echi dell'*Ossian* si ritroveranno nel *Saul*, e non solo nei canti davidici, riconducibili al modello del polimetro sperimentato con tanta abilità da Cesarotti (cfr. CARNAZZI 2002, p. 460). Basti, al riguardo, un solo esempio:

[...] *In negra nube*
 del giovinetto la cerulea forma
 torva s'avanza [...]
 [*Temora*, I, 12-14].

[...] Trema, Saùl: già in alto,
In negra nube, sovr'ali di fuoco
 Veggio librarsi il fero angel di morte:
 [...] [*Saul*, IV, 219-221].

Nel maggio del 1783 Alfieri è costretto a lasciare Roma e a separarsi dall'Albany (separazione dolorosissima). Inizia così una serie di viaggi in Italia, ovvero un pellegrinaggio letterario volto a far conoscere le sue tragedie ai maggiori letterati italiani e ad avere il loro giudizio. Il primo

6. Le citazioni delle *Poesie di Ossian* di Cesarotti sono riprese dall'edizione curata da E. Mattioda (2000).

7. Per indicare l'omissione di uno o più versi del testo cesarottiano Alfieri inserisce negli *Estratti* una linea orizzontale continua o spezzata. Talvolta inserisce una serie di puntini. Non sono rari i casi in cui l'omissione non viene segnalata (cfr. l'Introduzione di Camporesi, p. XXI).

volume dell'edizione senese delle *Tragedie* comprendente *Filippo*, *Polinice*, *Antigone* e *Virginia* era stato pubblicato nel marzo di quell'anno.⁸ Alfieri si reca a Siena dal carissimo amico Francesco Gori Gandellini, poi a Pisa, Firenze e Venezia. Nella città lagunare stringe amicizia con il poeta e commediografo Pietro Zaguri e frequenta il salotto della brillante nobildonna Alba Corner Vendramin, dove conosce Ippolito Pindemonte. A Venezia scrive l'Ode Quinta dell'*America libera*. Alfieri si reca quindi a Padova, dove incontra Cesarotti. L'incontro era stato favorito dall'abate Giuseppe Antonio Taruffi, che aveva partecipato al successo della rappresentazione romana dell'*Antigone*. Cesarotti espresse subito un giudizio fortemente elogiativo sulle tragedie di Alfieri nella lettera inviata a Taruffi nell'aprile del 1783, nella quale dichiara la sua grande ammirazione soprattutto per l'*Antigone*. L'Astigiano gli appare nettamente superiore allo stesso Sofocle che, vicino a lui, gli appare «un apprentif mal-adroit». Al tempo stesso Cesarotti non nasconde le sue riserve riguardo lo stile:

Je serai charmé de connoitre M^r Alfieri [...]. J'ai lu ses pièces de Théâtre; elles m'ont frappé [...]. Son Antigone sur tout m'a touché jusq'aux larmes, et n'en déplaît aux Grecomanes, Sophocle auprès de lui ne m'a semblé en plus d'un lieu qu'un apprentif mal-adroit. Quel dommage que tant de beautés soient presque flétries par le style! Il faut absolument qu'il s'attache à le soigner. [CESAROTTI 1811, II, pp. 177-178].⁹

L'ammirazione per il genio drammatico di Alfieri è confermata dalla lettera di presentazione indirizzata a Cesarotti (datata Roma, 23 aprile 1783) che il cardinale Lodovico Flangini fa avere ad Alfieri («Sarà latore della presente il sig. Co: Alfieri [...]»); cfr. CESAROTTI 1811, II, pp. 175-176). Cesarotti aveva ricevuto già da alcune settimane un esemplare del primo volume dell'edizione Pazzini delle tragedie alfieriane: era la copia dello stesso Flangini, che se ne era privato volentieri per consentire a Cesarotti di leggere le tragedie di Alfieri, il quale attendeva con estremo interesse di conoscere il suo giudizio sulle medesime.

8. Il secondo volume, contenente *Agamennone*, *Oreste*, *Rosmunda*, esce nel settembre del 1783. Nello stesso mese viene conclusa anche la stampa del terzo volume (comprendente *Ottavia*, *Timoleone* e *Merope*), ma Alfieri si deciderà a divulgarlo solo nel gennaio del 1785 a causa delle pesanti critiche con le quali era stata accolta la pubblicazione dei primi due (cfr. *Vita*, IV, 11).

9. La lettera non è datata, ma si può collocare in un tempo leggermente anteriore al 23 aprile 1783, data della lettera con cui il cardinale Flangini presenta Alfieri a Cesarotti (vedi la nota di E. Bigi alla lettera in BIGI 1960, p. 514).

Nel giugno del 1783 Alfieri tiene a Padova una lettura della *Congiura de' Pazzi* (non ancora stampata) davanti a un uditorio estremamente qualificato: erano presenti, oltre a Cesarotti, Clemente Sibiliato, Giuseppe Toaldo, Pellegrino Gaudenzi, Pietro Zaguri e l'avvocato padovano Giambattista Cromer. Alfieri ricorda con grande gioia questo incontro in due lettere inviate a Zaguri.¹⁰ Dopo l'incontro Alfieri aveva registrato con cura i rilievi critici e i suggerimenti correttivi proposti da Cesarotti al testo del *Filippo*, del *Polinice*, dell'*Antigone* e della *Virginia*. Le osservazioni di Cesarotti riguardavano soprattutto il testo del *Filippo*. Questi rilievi furono poi annotati da Alfieri insieme a quelli espressi da Parini e da Rezzonico in margine ai passi relativi in una copia del primo volume dell'edizione senese delle *Tragedie*, la famosa «copia di Chatsworth», non senza qualche punta polemica nei confronti delle critiche formulate da Cesarotti.¹¹ In una di queste postille Alfieri difende con fermezza anche un ardito iperbato dell'*Antigone* che era stato criticato dall'abate padovano: «I' lo tengh'io finora | Quel, che non vuoi tu, trono» (III, 43-44): «Cesarotti biasimò questa trasposizione assai; pure recitata, si capacità che facesse effetto più piccante, che dicendo: *quel trono, che non vuoi*» (ALFIERI 1978, p. 388). A conclusione delle postille, Alfieri così sintetizza il giudizio di Cesarotti:

Cesarotti sul totale lodò più che non biasimò. *Polinice*, e *Antigone*, gli sono piaciute più, poi *Virginia*, e *Filippo* meno. Circa la condotta, l'*Antigone* più. Circa lo stile, trovò che alla facilità del pensiero non servisse la facilità dell'espressione [...]. [ALFIERI 1978, p. 388].

Insieme a Pietro Zaguri, il 17 giugno 1783 Alfieri si reca quindi ad Arquà, dove visita «la casa e la tomba del nostro sovrano Maestro d'amore» (*Vita*, IV, 10). Al centro del racconto di questo «pellegrinaggio poetico» presentato nella *Vita* si colloca proprio il ricordo, pieno d'ammirazione, dell'incontro con Cesarotti avvenuto pochi giorni prima:

Di Venezia venuto a Padova, questa volta non trascurai come nelle due altre anteriori, di visitare la casa e la tomba del nostro sovrano Maestro d'amore in

10. Cfr. ALFIERI 1963-1989, I, pp. 149-151 e 167-169. Senatore veneto, poeta, commediografo, amico e corrispondente di Casanova, Pietro Zaguri scrisse un'interessante *Lettera critica* in difesa dello stile delle tragedie alfieriane (*Lettera critica di S. E. Il signor Pietro Zaguri [...] in difesa dello stile delle tragedie del signor conte Vittorio Alfieri [...]*, in *Saggi dell'Accademia degli Unanimi* 1793, I, pp. 75-106).

11. Le *Postille al primo volume dell'edizione senese secondo l'autografo di Chatsworth* (pubblicate per la prima volta da Milanese nel 1855 in appendice alla sua edizione delle *Tragedie* alfieriane) sono raccolte in ALFIERI 1978, pp. 383-389.

Arquà. Quivi parimenti un giorno intero vi consecrai al pianto, e alle rime, per semplice sfogo del troppo ridondante mio cuore. *In Padova poi imparai a conoscere di persona il celebre Cesarotti*, dei di cui modi vivaci e cortesi non rimasi niente men soddisfatto, che il fossi stato sempre della lettura de' suoi maestrevolissimi versi nell'*Ossian*. [*Vita*, IV, 10].

Nella lettera inviata da Bologna il 24 giugno Alfieri ringrazia Zaguri della bella giornata trascorsa in sua compagnia ad Arquà, ma soprattutto chiede all'amico di ricordare a Cesarotti che egli attende sopra ogni altra cosa il suo giudizio sulle proprie tragedie:

Io in prova che non ho niente patito di quella ben avventurosa giornata, le voglio qui acchiudere due Sonetti ch'io feci il giorno dopo in casa Petrarca dove passai solitariamente con lei una deliziosa mattinata. Serviranno questi a null'altro che a persuadere il Signor Abate Cesarotti, e Sibiliato, e Toaldo, e Gaudenzi, e il Sig[no]r Crommer, e gli altri, che io desidero la loro giudiziosa censura, e che gliene do dritto vivo col por loro sotto gli occhi queste due inezie; sperando che da queste comincino per poi proseguire sulle Tragedie, che sarà molto più rilevato servizio che mi presteranno. [...] La prego di volermeli tutti carissimamente salutare, ed in particolare Cesarotti, e il Signor Crommer; e *pregar Cesarotti, che se mi vuol favorire il parer suo, o quell d'altri sulle cose lette, mi farà segnalato piacere [...]. Io cerco lume, e chi ha più luce del Cesarotti?* [ALFIERI 1963-1989, I, p. 149].

Alfieri ritorna sull'argomento nella successiva lettera inviata a Zaguri da Siena il 4 settembre, dalla quale apprendiamo che i due sonetti precedentemente inviati erano piaciuti a Cesarotti. Ma soprattutto Alfieri ripete con insistenza la richiesta di un parere del Cesarotti sul secondo tomo dell'edizione senese delle *Tragedie*, del quale preannuncia l'imminente invio:

Ho anche piacere che le siano pervenuti quei due Sonetti, e più piacere ho che abbiano incontrato l'approvazione del *nostro stimatissimo Cesarotti, il di cui suffragio solo può consolarmi di migliaja e migliaja di critiche*. Non ho finora mai ricevuto delle sue nuove da lui stesso, e se non temessi di nojarlo, glie ne chiederei io stesso. Prego lei ad ogni modo di farle pervenire i miei cordiali saluti. [...] *Favore singolarissimo poi mi faranno sì Vostra Eccellenza, che il Signor Cromer, e specialmente l'Abate Cesarotti, se vorranno a lor agio scrivermi con ischiettezza il loro parere sul detto secondo Tomo; affinché io sappia a che attenermi per il terzo [...].* La prego anche di scrivere, o dire a Cesarotti che il primo Volume delle mie Tragedie è corretto tutto, purgato, e ricopiato per essere poi ristampato dopo tutte l'altre; se in questo avrò incontrato più il gusto, non dirò del pubblico, ma della gente di Gusto, come il Cesarotti, gli amici suoi, e i pochissimi altri che somigliano a loro, sparsi, ma ben radi, per l'Italia. [ALFIERI 1963-1989, I, pp. 167-168].

Nella lettera spedita da Siena il 18 settembre 1783, con la quale accompagna l'invio del secondo volume dell'edizione Pazzini delle *Tragedie*, Alfieri chiede insistentemente a Cesarotti di fargli conoscere con franchezza il suo parere:

Stimatissimo Sig.^r Cesarotti. Si ricorda ella di me? Io mai non mi scorderò di quel beato giorno ch'io passai con lei in Padova, in cui fra Giudici competenti ho letto delle mie chiacchiere [...]. Una tal compagnia non l'ho trovata più, e non la trovo per quanto io la cerchi nell'Italia tutta. Ciò solo, oltre tante altre ragioni, mi riconurrà un giorno o l'altro in Padova. Intanto non ci potendo ora andar' io, mando a lei, ed ai più di quei Signori il secondo Volume delle mie Tragedie [...]. Mi terrò ben felice, se a lei principalmente avrà piaciuto; ma anche quando non fosse e che ancora per la parte dello stile non avessi saputo interamente valermi degli amorevoli suoi avvisi, *nessuna cosa mi potrà dispiacere, ed affliggere quanto il non dirmi ella direttamente il suo parere francamente*; talchè, mi consolerà più una critica sua diretta a me, che una lode fatta ad un terzo. Io stimo lei come Maestro nell'arte di far versi sciolti robusti, e variati di suono, quali appunto esser devono nella Tragedia. *Se avrò il suo suffragio, poco m'importerà dell'altrui; se mi manca quello, crederò di non averne nè pur uno.*¹²

Si noti come l'insistita richiesta di un parere assolutamente schietto risulti sottolineata dalla coppia avverbiale «direttamente [...] francamente». Il 19 settembre 1783 Cesarotti invia ad Alfieri una lettera sulla *Congiura de' Pazzi*. Nella lettera spedita da Pisa il 30 marzo 1785 in cui lo ringrazia della *Lettera su «Ottavia», «Timoleone» e «Merope»*, Alfieri comunica però a Cesarotti di non aver mai ricevuto questa lettera: «Non ho ricevuto quella sua lettera sulla *Congiura de' Pazzi* di cui ella mi parla: del che sommamente mi dispiace» (ALFIERI 1963-1989, I, p. 253). Nel *Parere sulle tragedie* Alfieri sembra peraltro rispondere ad alcune delle obiezioni contenute in quella lettera (cfr. CARNAZZI 2002, p. 456). Morena Pagliai ipotizza che Alfieri abbia scritto di non avere ricevuto la lettera - in cui Cesarotti operava una critica radicale del contenuto ideologico della tragedia - non volendo compromettere per il momento i rapporti con lo stesso Cesarotti, dal quale attendeva il sospirato giu-

12. Riporto il testo della lettera edito sull'autografo in COLOMBO 1999, p. 48. Essa fu pubblicata da CESAROTTI 1811, II, pp. 182-183, e come tale - essendo all'epoca l'autografo irreperibile - ripresa da Caretti in ALFIERI 1963-1989. Si veda inoltre la scheda descrittiva (con riproduzione fotografica della lettera) proposta da Colombo in COLOMBO, MAZZOTTA, SANTATO 2001, pp. 38-39. (Colombo ha successivamente ritrovato e pubblicato anche l'autografo della lettera inviata da Alfieri a Cesarotti il 25 aprile 1796, esaminata nel prosieguo di questo studio: COLOMBO 2008).

dizio sullo stile.¹³ Cesarotti ricostruisce a sua volta questa vicenda nella lettera inviata il 25 novembre 1806 a Giovanni Carmignani (che gli aveva spedito la *Dissertazione critica sulle tragedie di Vittorio Alfieri* che era stata premiata nello stesso anno dall'Accademia di Lucca) in cui ricorda che la lettura della tragedia fatta da Alfieri a Padova «lo tenne alla tortura facendolo fremere di dispetto e di rabbia» (CESAROTTI 1811, IV, p. 298). Essendo Alfieri partito da Padova il giorno dopo la lettura della *Congiura de' Pazzi*, nel settembre successivo Cesarotti gli scrisse la lettera: «questa lettera non so perché non gli arrivò mai, e duolmi di non averne serbato copia» (CESAROTTI 1811, IV, p. 298). La lettera è stata ritrovata tra le carte di Alfieri conservate nella Biblioteca Laurenziana.¹⁴ In questa lettera la critica di Cesarotti tocca soprattutto un aspetto ideologico, appuntandosi sullo schematico e unilaterale svolgimento della tesi proposta da Alfieri in questa «tragedia di libertà». Secondo Cesarotti è censurabile la deliberata volontà di stravolgere i dati storici e la tradizione:

La Congiura de' Pazzi ragguardevole per la forza de' caratteri e degna di Tacito e di Machiavello per la politica, parmi che pecchi nel soggetto. [...] parmi che la sua tragedia rivolti più di quel che interessi. Essa ha per oggetto di far cader l'odiosità sopra i Medici, e il favore su i Pazzi: non è questo un collocar l'interesse al rovescio dell'opinione generale? Ella ben rammenta il *Famam sequere* d'Orazio. I Medici [...] lasciarono un nome non solo rispettato a Firenze, ma caro e venerato in Italia [...]. All'incontro i Pazzi non furono mai risguardati come eroi della libertà, né le loro qualità e il loro credito diedero splendore alla loro impresa che fu sempre considerata come un complotto di scellerati. La sola particolarità di Francesco che nell'uccider Giuliano ferisce mortalmente se stesso, mostra furore personale che non può mai essere scambiato coll'eroismo. Le circostanze poi dell'azione la rendono a mio avviso ributtante all'estremo [...].

Parmi che alla sua destrezza sarebbe facile di riformare codesta tragedia in modo che le restassero tutte le sue principali bellezze, trasportando solo l'interesse dai Pazzi ai Medici [...]. [ALFIERI, 1978, pp. 503-504].

Cesarotti fornisce di seguito ad Alfieri alcuni suggerimenti sulle modifiche dei caratteri dei personaggi e dello svolgimento della tragedia che ritiene necessarie per l'auspicata «riforma» della tragedia. La *Lettera su «Ottavia», «Timoleone» e «Merope»* viene inviata da Cesarotti ad Alfieri il 25 marzo 1785. La lettera era il risultato lungamente atteso delle ripetute sollecitazioni di Alfieri, che attendeva sopra ogni altro

13. Si veda la ricostruzione dell'episodio offerta nell'*Introduzione* a ALFIERI 1978, pp. 47-51.

14. Cfr. M. PAGLIAI, *Introduzione e Nota al testo*, in ALFIERI 1978, pp. 48-49 e 77.

il giudizio del traduttore dell'amatissimo *Ossian*. Insieme alla lettera Cesarotti invia ad Alfieri il seguente biglietto:

Ecce gittata su la carta la mia opinione, qualunque siasi, intorno alle tre tragedie da lei inviatemi. Ella ne farà quel conto che le parrà, non avendo con ciò inteso se non di darle un attestato d'amicizia e di stima. Non le fo il torto di scusarmi della libertà ch'io prendo nel segnare ciò che non mi appaga o mi offende. Io l'ammiro troppo per dissimularle in alcuna parte la verità, o quello che mi par tale. [ALFIERI, 1978, p. 249].

Nella lettera Cesarotti esprime un giudizio sostanzialmente positivo sul *Timoleone*. Il giudizio sull'*Ottavia* è più complesso, per i dissensi sulla definizione del carattere della protagonista. Le riserve di Cesarotti puntano spesso sul criterio della verosimiglianza o su contraddizioni nella costruzione del carattere dei personaggi, come appunto quello di Ottavia. Cesarotti elogia quindi la *Merope*: «Nella *Merope* l'autore ha il pregio distinto d'aver introdotto novità e accresciuto l'interesse tragico, in una azione, che dopo Maffei e Voltaire, non sembrava ammettere né diversità di maneggio, né aumento di bellezza» (ALFIERI 1978, p. 256). Cesarotti esprime però una riserva sul finale della tragedia, in particolare sull'uccisione in scena di Polifonte. Nel finale della *Merope* Polifonte viene ucciso sulla scena da Egisto, che strappa la bipenne sacra al sacerdote e con due colpi atterra il tiranno. Per Cesarotti «questi fatti straordinari e sorprendenti portano sempre seco qualche inverosimiglianza nell'esecuzione, che veduta offende, ma narrata non ferisce» (ALFIERI 1978, p. 260). Cesarotti ritiene migliore la soluzione adottata da Maffei e da Voltaire, che preferirono far riferire l'uccisione del tiranno anziché farla eseguire sulla scena. Nella *Merope* di Maffei l'uccisione di Polifonte veniva raccontata attraverso ben due narrazioni. Il gusto moderato di Cesarotti rifiutava, anche sulla scorta dei precetti oraziani, l'esibizione di atrocità sulla scena alla maniera shakespeariana. La replica di Alfieri su questo punto è risentita e criticamente articolata (cfr. ALFIERI 1978, pp. 271-274). Riguardo lo stile, dopo averne elogiato l'«energia», nella parte conclusiva della lettera Cesarotti esprime le sue censure sulla mancanza di «naturalzza» e di «fluidità». Critica inoltre le troppe irregolarità stilistiche che impediscono il fluire del discorso:

Bando pressoché totale degli articoli; inversioni sforzate, ellipsi strane, e sovente oscure; costruzioni pendenti;¹⁵ strutture aspre; alternative d'iat e d'in-

15. Periodi che presentano una sintassi complessa articolata attraverso più proposizioni subordinate.

toppi; riposi¹⁶ mal collocati; ripetizioni di *tu*, *d'io*, di *qui* troppo frequenti per dubitare ch'egli non si sia fatto uno studio di questa foggia di scrivere [...]. Sarebbe facilissimo il togliere questi nèi senza pregiudicar punto all'energia ch'ei tanto vagheggia. [ALFIERI 1978, pp. 260-261].

In chiusura della lettera Cesarotti esorta Alfieri ad accogliere i suoi suggerimenti in merito allo stile, dichiarandosi «ammiratore» del suo «genio drammatico» e «zelatore appassionato della sua gloria». Nella lettera spedita da Pisa il 30 marzo 1785, già ricordata, Alfieri ringrazia Cesarotti della *Lettera su Ottavia, Timoleone e Merope* appena ricevuta. Nella prima parte della lettera l'Astigiano sembra accettare di buon grado, insieme con le lodi, le note di «biasimo» e di «censura» contenute nel «gentilissimo foglio» di Cesarotti:

Signor padron mio stimatissimo. Il gentilissimo suo foglio, in cui ella mi parla delle mie tre ultime Tragedie, mi ha fatto sommo piacere; e più ne aspetto da quello ch'ella mi promette in appresso, in cui ragionerò a lungo su esse. Senza insuperbirmi per le lodi ottenute da lei, avrò doppiamente caro *il biasimo*, in tanto che, da chi lodar sa con discernimento, non si può aspettar *censura* che non sia di profonde, e savie ragioni munita, e quindi utilissima, e divina per chi scrivendo ha vera, ardentissima voglia di far bene per quanto è nell'uomo. [ALFIERI 1963-1989, I, pp. 252-253].

In aprile Alfieri scrive però le sue *Note di risposta*, in cui replica in modo fermo e argomentato ai rilievi mossigli da Cesarotti, in particolare alle critiche relative allo stile delle tragedie. Difende con decisione il finale della *Merope*. Preannuncia a Cesarotti una revisione delle tragedie in cui accoglierà i suoi suggerimenti riguardo lo stile (nell'edizione Didot delle *Tragedie* Alfieri accoglie effettivamente molte delle indicazioni di Cesarotti, conducendo un lavoro correttorio che mitiga spesso asprezze, dissonanze e durezza). Contemporaneamente difende però con assoluta fermezza le linee fondamentali delle proprie scelte in fatto di stile:

Moltissime cose vedo in quasi tutti i versi delle mie tragedie, che non mi soddisfano [...] e tutte le muterò, toglierò, o migliorerò, sapendo, nel ristamparle [...]. Ma non cambierò però mai la totalità del mio stile, a segno che quei versi ch'io credo tragici, diventino simili ai versi d'ottave, sonetti, canzoni, o altre liriche, o altre drammatiche composizioni, *da cantarsi o cantabili*. Di questo ne ho meco medesimo contratto un obbligo espresso, per non tradire, quanto è in me, la maestà e maschia sublimità della tragedia. [ALFIERI 1978, p. 275].

16. Pause di fine verso o cesure all'interno del verso.

L'autodifesa dell'autore diviene serrata nel ribadire il programmatico, fermissimo rifiuto del verso *cantabile*:

Io ho cercato d'imparare a far versi, leggendo Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Poliziano, Ossian [...]. Ma siccome in tutti questi non trovo versi di dialogo da recitarsi, ho cercato di adattare le loro parole, frasi, e modi alla nuova arte di far versi tragici italiani; avendo però sempre innanzi agli occhi *la recita, purgata da ogni molle e insulsa cantilena*, e quale si conviene a ben addestrati attori in teatro. [ALFIERI 1978, p. 276].

A conclusione della *Risposta* Alfieri chiede al «dotto censore» di fornirgli un «saggio di stile tragico» riscrivendo una qualsiasi delle scene delle tragedie secondo i criteri da lui indicati, ovvero assumendosi

il fastidio di ridurla, o tradurla in versi italiani, quali a lui pare che andrebbero fatti. Io, ottenuto il modello, lavorerei allora sopra una salda base; e come imitatore fedele, non disperderei di soddisfare al suo gusto, e insieme a quello del pubblico. Ma, finché non vedo un tal saggio, non sapendo io [...] quale sia, o quale debba essere il vero gusto italiano nella versificazione tragica [...] altro non farei che perdere la faccia mia, senza saper quale assumere [...]. Null'altro attendo, che di vedere [...] uscir di mano dal signor Cesarotti *un tal saggio di stile tragico*, il che nessuno certamente può darmi, quanto l'autore dei versi immortali dell'Ossian.

Ben più che una finzione di umiltà, è un neppure malcelato tono di sfida ad emergere da queste righe. Cesarotti naturalmente non invierà ad Alfieri il «saggio di stile tragico» richiesto.

La *Lettera dell'Abate Cesarotti su «Ottavia», «Timoleone» e «Merope»* viene pubblicata sul «Giornale de' letterati» di Pisa nel maggio del 1785 insieme con le *Note dell'Alfieri che servono di risposta*. La *Lettera* viene quindi ripubblicata da Alfieri insieme con le *Note dell'Autore, che servono di Risposta* nel terzo volume dell'edizione Didot delle *Tragedie*. Le *Note di risposta* a Cesarotti costituiscono una delle più incisive difese della propria poetica tragica operate da Alfieri. Il documento più compiuto della poetica tragica alfieriana è rappresentato probabilmente dalla *Risposta alla Lettera* di Ranieri de' Calzabigi sulle sue prime quattro tragedie, ricevuta da Alfieri nell'agosto del 1783. La *Lettera* e la *Risposta* di Alfieri furono stampate in un opuscolo da Calzabigi nel 1784. Alfieri ripubblicò entrambi i testi nel primo volume dell'edizione Didot delle *Tragedie*. Le *Risposte* alle lettere di Calzabigi e di Cesarotti - molto diverse nel tono e negli argomenti - compongono un dittico: vanno lette come un'unitaria affermazione teorica della propria poetica tragica da parte di Alfieri. La *Lettera* di Calzabigi, piena di elogi, veniva a compen-

sare in parte l'Astigiano dell'accoglienza negativa complessivamente ricevuta dalle sue tragedie: viene giudicata il solo, tra gli interventi critici dedicati alle tragedie, «che uscisse da una mente sanamente critica e giusta ed illuminata» (*Vita*, IV, 11). Alfieri difende con estrema fermezza la propria poetica tragica – con specifico riferimento all'estetica dell'energia e all'effetto sul pubblico – nella lettera inviata il 18 giugno 1785 a Tiraboschi in risposta ad una lettera, sollecitata dallo stesso Alfieri, nella quale Tiraboschi gli aveva comunicato il proprio parere sulle sue tragedie.¹⁷ Alfieri era tornato più volte sull'argomento, in precedenza, nella *Risposta* a Calzabigi. (Cfr. ALFIERI 1978, pp. 229-233).

La lettera di Cesarotti provocò un brusco cambiamento dell'atteggiamento di Alfieri e una vistosa caduta della sua stima nei confronti del letterato padovano. I due autori seguivano in realtà strade diverse, avevano un'idea del teatro e del linguaggio tragico completamente diversa. L'incontro-scontro fra Cesarotti e Alfieri rifletteva due posizioni inconciliabili dal punto di vista critico e teorico. Nel contraddittorio con Cesarotti Alfieri afferma con precisione il punto di non ritorno della propria drammaturgia (cfr. BENISCELLI 2002, p. 484). Sostenendo Maffei nel caso della *Merope*, Cesarotti rimaneva fedele alla propria esperienza di traduttore della *Merope* di Voltaire.¹⁸ L'atteggiamento di Alfieri nei confronti di Cesarotti, in realtà, presenta diversi chiaroscuri. Un rilievo critico compare già nel primo capitolo dell'Epoca Quarta della *Vita*, immediatamente dopo il brano dedicato alla rievocazione del fondamentale incontro con l'*Ossian* di Cesarotti. Subito dopo avere elogiato il traduttore dell'*Ossian*, Alfieri rivolge un'aperta critica al Cesarotti traduttore di tragedie di Voltaire:

Alcune altre tragedie, o nostre italiane, o tradotte dal francese, che io volli pur leggere sperando d'impararvi almeno quanto allo stile, mi cadevano dalle mani per la languidezza, trivialità, e prolissità dei modi e del verso, senza parlare poi della snervatezza dei pensieri [...]. E spesso andava interrogando me stesso: or, perchè mai questa nostra divina lingua, sì maschia ancor ed energica e feroce in bocca di Dante, dovrà ella farsi così sbiadata ed eunuca nel dialogo tragico? *Perchè il Cesarotti che si vibratamente verseggia nell'Ossian, così*

17. Una recensione al secondo volume dell'edizione senese delle *Tragedie* era apparsa nel 1784 sul «Nuovo giornale de' letterati di Modena», la rivista diretta dal Tiraboschi, senza firma dell'autore. Viene tradizionalmente attribuita al Tiraboschi: attribuzione ripresa da Pagliai (cfr. ALFIERI 1978, pp. 55-56). La recensione riflette certamente i giudizi espressi dal Tiraboschi nella lettera, non più ritrovata, il cui contenuto può essere in parte ricostruito attraverso la lettera di risposta di Alfieri.

18. Sull'argomento cfr. PIZZAMIGLIO 1985. Sulla poetica tragica di Cesarotti cfr. RANZINI 1998.

fiaccamente poi sermoneggia nella Semiramide e nel Maometto del Voltaire da esso tradotte?

Questa critica viene ribadita in termini più pesanti nel capitolo quindicesimo dell'Epoca Quarta della *Vita* (riferito agli avvenimenti dell'anno 1785), in cui Alfieri ricorda la lettera critica ricevuta da Cesarotti e la propria risposta:

Fin dall'estate antecedente, al mio tornare d'Inghilterra in Siena, io aveva pubblicato il terzo volume delle tragedie, e mandatolo, come a molti altri valentuomini d'Italia, anche all'egregio Cesarotti, pregandolo di darmi un qualche lume sovra il mio stile e composizione e condotta. Ne ricevei in quell'aprile una lettera critica su le tre tragedie del terzo volume, alla quale risposi allora brevemente, ringraziandolo, e notando le cose che mi pareano da potersi ribattere; e ripregandolo di indicarmi o darmi egli un qualche modello di verso tragico. E da notarsi su ciò, che *quello stesso Cesarotti, il quale aveva concepiti ed eseguiti con tanta maestria i sublimi versi dell'Ossian*, essendo stato richiesto da me, quasi due anni prima, di volermi indicare un qualche modello di verso sciolto di dialogo, egli *non si vergognò di parlarmi d'alcune sue traduzioni dal francese, della Semiramide e del Maometto di Voltaire*, stampate già da molti anni; e *di tacitamente propormele per modello*. Queste traduzioni del Cesarotti essendo in mano di chiunque le vorrà leggere, non occorre ch'io aggiunga riflessioni su questo particolare; *ognuno se ne può far giudice e paragonare quei versi tragici con i miei; e paragonarli anche con i versi epici dello stesso Cesarotti nell'Ossian, e vedere se paiano della stessa officina*.¹⁹

Le critiche di Alfieri si dirigono ancora una volta contro le classicistiche traduzioni cesarottiane della *Semiramide* e del *Maometto* di Voltaire (cui si aggiungeva la *Morte di Cesare*). Sullo sfondo di questa critica al Cesarotti che gli propone come modello le proprie traduzioni di tragedie di Voltaire si colloca con ogni probabilità anche l'evoluzione fortemente

19. Nel *Catalogo Alfabetico de' libri di Vittorio Alfieri. Aprile 1783. Roma* (Médiathèque Centrale d'Agglomération Émile Zola di Montpellier, Fondo Alfieri, ms. 61-23), compilato dal primo segretario di Alfieri, Giovanni Viviani, compare l'indicazione «Cesarotti, Traduzione del Cesare, e Maometto di Voltaire» (c. 11). Nel successivo *Catalogo dei libri di Vittorio Alfieri da Asti, Firenze 1797*, redatto dal terzo segretario, Francesco Tassi (Médiathèque Centrale di Montpellier, Fondo Alfieri, ms. 292), compare, sotto la voce Voltaire, «La Semiramide del Signor di Voltaire trasportata in versi italiani dal Sig. Abate Melchiorre Cesarotti, 1771». Nonostante la data, questo catalogo è da considerarsi a tutti gli effetti postumo. Nell'elenco dei titoli, disposti in ordine alfabetico, trovano ordinata collocazione diverse opere pubblicate dopo il 1797: si giunge addirittura fino al 1804. Si aggiunga il fatto che Tassi prende servizio presso Alfieri nel 1803. Sulle traduzioni cesarottiane del *Maometto*, della *Morte di Cesare* e della *Semiramide* cfr. FOLENA 1983, p. 327.

conflittuale del rapporto di Alfieri con lo stesso Voltaire.²⁰ A ffiora tra le righe il risentimento di Alfieri di fronte a un'indicazione che gli riproponeva, seppure in traduzione, l'immagine del grande «competitore»: basti ricordare al riguardo gli episodi dell'ideazione dell'*Oreste* e dei due *Bruti* narrati nella *Vita* (IV, 5, 16). La *Lettera su «Ottavia», «Timoleone» e «Merope»* determina dunque una svolta nell'atteggiamento di Alfieri verso Cesarotti. Dopo questa lettera e la risposta di Alfieri i rapporti tra i due letterati subiscono un'interruzione pressoché totale. Il silenzio viene interrotto da un occasionale scambio di lettere nel 1796. Il 29 marzo Cesarotti indirizza ad Alfieri una lettera nella quale gli presenta la contessa Isabella Teotochi, che veniva a Firenze e che era desiderosa di conoscerlo. La lettera fu consegnata personalmente dalla Teotochi ad Alfieri. Cesarotti terminava la lettera con una chiusa non priva di una sfumatura ironica, riferita al cambiamento di opinioni manifestato da Alfieri dopo l'esperienza della Rivoluzione francese. In questa chiusa l'abate concentra e personalizza in Alfieri un ironico riferimento alle tre classiche forme di governo:

Che fa la vostra Musa? [...]. Non vorrei che lo spettacolo di tante tragedie reali v'avesse fatto abborrire per sempre la vostra favorita Melpomene [...]. Non so se le vostre idee siano tuttavia *democratiche*; so bene che il pubblico vi terrà sempre per uno dei maggiori *Aristocrati* di Parnaso e il *Tiranno* della scena Italica. [CESAROTTI 1811, IV, pp. 4-5].

La risposta è tagliente e pienamente in linea con altre analoghe dichiarazioni in cui l'Alfieri misogallo ribadisce la propria imperterrita fede nella libertà e il proprio abborrimento di ogni tirannide:

Quanto a ciò ch'ella mi accenna in fine della sua, desiderando sapere se le mie opinioni siano tuttavia democratiche, le dirò che la Libertà essendo stata sempre per me un bisogno del cuore e della mente, e non mai una leggerezza di moda, sono rimasto invariabile su tal oggetto. Idolatria per essa, e abborrimento maniaco per tutti i Tiranni e le tirannidi, sotto qualunque maschera si producano. Ho imparato bensì da queste tante vicende a discernere il *popolo* dalla *plebe*, ed i tanti *liberti* dai pochissimi *liberi*.²¹

Per ironia del destino - o per la forza delle vicende storiche - l'anno dopo il moderato Cesarotti sarà costretto a farsi «giacobino» quando i

20. Sull'argomento rinvio a SANTATO 1988. Si veda inoltre un mio studio più recente: SANTATO 2003 (poi, con alcuni aggiornamenti, in SANTATO 2011, pp. 65-109).

21. Cito da COLOMBO 2008, p. 107 (il cui testo corregge in più punti quello edito in ALFIERI 1963-1989, II, pp. 180-181).

francesi arrivano a Padova, con l'avvento della Municipalità democratica padovana del 1797 alla quale l'abate partecipa in modo attivo e con incarichi importanti. Nel 1797 Cesarotti pubblica due opuscoli appartenenti alla categoria dei cosiddetti «catechismi repubblicani»: *Istruzione d'un cittadino a' suoi fratelli meno istruiti* – stesa per conto del Comitato di pubblica istruzione della Municipalità di Padova – e *Il patriotismo illuminato*. Partecipa attivamente anche alla stesura di progetti di riforma scolastica promossi dalla Municipalità democratica, contribuendo in particolare all'elaborazione di un piano di riforma dell'Università di Padova, redatto nell'estate del 1797, che rimase sulla carta a causa dei successivi sviluppi della situazione politica.²² Alfieri – che suo malgrado era ben informato su quanto accadeva in Italia nel corso del «triennio giacobino» – venne probabilmente a conoscenza di questa militanza democratica di Cesarotti nella Padova «francesizzata». Forse anche per questo il suo atteggiamento nei confronti di Cesarotti si inasprì ulteriormente. Nel carteggio con l'abate di Caluso Alfieri esprime, in pieno accordo con l'amico, un giudizio estremamente severo nei confronti delle traduzioni omeriche di Cesarotti (la versione letterale in prosa dell'*Iliade* e il rifacimento poetico in versi sciolti pubblicato con il titolo *La morte di Ettore*). Nella lettera del 7 ottobre 1800 Alfieri fa propria, anzi accresce «la giusta e sacrosanta indegnazione contro la *stupida temerità Cesarottica*», «quell'ira contro il Cesarotti» che Caluso aveva espresso nel secondo dei tre epigrammi greci che gli aveva inviato (indirizzato proprio contro la traduzione di Cesarotti), ribadendo da parte sua «ira e disprezzo per *l'imbrattaomero*» (ALFIERI 1963-1989, III, pp. 94-96).²³

A conclusione di questa parabola appaiono significativi gli ultimi giudizi su Alfieri formulati da Cesarotti. In una lettera inviata a Giustina Renier Michel il 20 dicembre 1803 – due mesi e dodici giorni dopo la morte di Alfieri – Cesarotti emette una condanna senza appello dello stile tragico alfieriano: «egli doveva morir molto prima, perché il suo stile fece ridere fin da principio ogni uomo di gusto, e lo farà sempre di più». Giudizio aspro e certamente inaccettabile nei confronti di un autore che vent'anni prima lo stesso Cesarotti aveva paragonato a Sofocle. Nella lettera a Carmignani già ricordata Cesarotti traccia la storia dei suoi

22. Su questa esperienza politica di Cesarotti mi permetto di rinviare a SANTATO 2003a.

23. L'abate di Caluso fu un provetto conoscitore delle lingue antiche e orientali, in particolare dell'ebraico e del copto. Molto apprezzata fu la sua traduzione del *Cantico dei cantici* e del Salmo XVIII di Davide, pubblicata nel 1800 da Bodoni. Fu autore di una grammatica della lingua ebraica e della prima grammatica della lingua copta. Dal 1800 al 1806 ricoprì la cattedra di Lingue orientali nell'Ateneo torinese. Sullo strettissimo rapporto d'amicizia che unì Alfieri a Caluso cfr. G. SANTATO, «*Un Montaigne vivo*», in SANTATO 2007, pp. 135-174.

rapporti con Alfieri, ribadendo il proprio giudizio e concentrando ancora una volta la sua critica sul contenuto ideologico delle tragedie alfieriane:

Ammirator dell'Alfieri nella forza del suo pennello politico [...], fui però sempre colpito dalle stranezze da esso introdotte con affettazione e sforzo gratuito per cieca smania d'originalità, e sopra tutto ributtato altamente da quell'ammasso di atrocità, da quei raffinamenti di scelerataggine e di perfidia, da quell'odio quasi frenetico contro i Principi di qualunque specie, resi tutti tiranni e mostri, che rendono la Tragedia una scuola perpetua di massime tiranniche o rivoluzionarie ancora più perniciose alla morale che all'arte drammatica. [CESAROTTI 1811, IV, p. 297].

Giudizi taglienti di Cesarotti su Alfieri sono riportati da Mario Pieri nelle sue *Memorie*. Annotando un colloquio avuto con Pindemonte il 23 febbraio 1808 Pieri registra testualmente e dichiara di condividere il parere su Alfieri espresso dallo stesso Pindemonte, in netta contrapposizione rispetto ai pesanti giudizi di Cesarotti, riferiti particolarmente al *Don Garzia* e alla *Congiura de' Pazzi*:

Parlammo di varie cose, ed anche di Alfieri; il quale, secondo Pindemonte, vuolsi stimare ed ammirare [...]; ed anch'io pensai sempre così, checché ne dica Cesarotti, che lo tiene per un *birbante*, e sopra tutto perché compose il *Don Garzia* e la *Congiura de' Pazzi*. «Errò forse» dice Pindemonte, «nei mezzi, ma nell'intenzione non mai [...]. È qualche tempo che Cesarotti gli fa gran torto, pensando di lui sinistramente sul suo valor letterario, e sulla sua morale». [PIERI 2003, p. 195].²⁴

Dopo la pubblicazione dell'edizione Didot delle *Tragedie* il modello alfieriano si afferma in Italia e non solo, incontrando peraltro subito numerose opposizioni. Nell'area veneta Cesarotti e la sua scuola conducono una lunga battaglia contro il modello alfieriano. Giulio Carnazzi sottolinea che «il modello alfieriano e quello, diciamo semplificando, cesarottiano-metastasio sono i due poli intorno a cui ruota l'evoluzione del genere tragico nell'ultimo scorcio del secolo» (CARNAZZI 2002, p. 463). Come già accennato, Cesarotti e Alfieri seguivano strade completamente diverse, che però non potevano non incontrarsi. L'incontro-scontro ha consentito a entrambi di approfondire le proprie ragioni e di valutare appieno l'inconciliabilità delle rispettive posizioni. Dal punto di vista cronologico Cesarotti e Alfieri sono d'altronde separati da una distanza corrispondente quasi ad una generazione, anche se l'abate padovano

24. Nel testo edito la curatrice conserva le sottolineature presenti nell'autografo, riferite a titoli di opere o a parole che l'autore intendeva in qualche modo evidenziare (cfr. *Criteri di edizione*, pp. XLVIII-XLIX).

fu più longevo. Il traduttore dell'*Ossian* e il nuovo Sofocle si collocano in due punti differenti nel vasto e composito orizzonte dell'epoca che vede compiersi il passaggio dal tramonto dei Lumi al Romanticismo e il relativo, profondo rinnovamento dei canoni dell'estetica letteraria. Pur in forme radicalmente diverse, Cesarotti e Alfieri sono stati certamente tra i maggiori protagonisti di quest'epoca e di questo rinnovamento.

Bibliografia

- ALFIERI 1963-1989 = V. ALFIERI, *Epistolario*, a cura di L. CARETTI, Asti, Casa d'Alfieri, 1963-1989, 3 voll.
- ALFIERI 1969 = V. ALFIERI, *Estratti d'Ossian e da Stazio per la tragica*, a cura di P. Camporesi, Asti, Casa d'Alfieri, 1969.
- ALFIERI 1978 = V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978.
- ALFIERI 1951 = V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, a cura di L. Fassò, 2 voll., Asti, Casa d'Alfieri, 1951.
- BARBARISI, CARNAZZI 2002 = G. BARBARISI, G. CARNAZZI (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, 2002, 2 voll.
- BENISCELLI 2002 = A. BENISCELLI, *Cesarotti e Alfieri: ai confini di una nuova drammaturgia*, in BARBARISI, CARNAZZI 2002, II, pp. 469-495.
- BIGI 1960 = *Dal Muratori al Cesarotti*, IV, *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, a cura di E. Bigi, Napoli, Ricciardi, 1960.
- CAMERINO 1977 = G.A. CAMERINO, *Elaborazione dell'Alfieri tragico. Lo studio del verso e le varianti del «Filippo»*, Napoli, Liguori, 1977.
- CARNAZZI 2002 = G. CARNAZZI, *Alfieri, Cesarotti e il «verso di dialogo»*, in BARBARISI, CARNAZZI 2002, II, pp. 437-468.
- CESAROTTI 1811 = M. CESAROTTI, *Epistolario*, Firenze, Molini e Landi, 1811.
- CESAROTTI 2000 = M. CESAROTTI, *Le poesie di Ossian*, a cura di E. Mattioda, Roma, Salerno, 2000.
- COLOMBO 1999 = V. COLOMBO, *Su due lettere ritrovate di Vittorio Alfieri*, «Studi e problemi di critica testuale», 59, 1999, pp. 47-53.
- COLOMBO 2008 = V. COLOMBO, «Abborrimento maniaco per tutti i tiranni e le tirannidi». *Su due lettere ritrovate di Vittorio Alfieri e Luisa Stolberg*, «Studi italiani», 40, 2008, pp. 103-114.
- COLOMBO, MAZZOTTA, SANTATO 2001 = V. COLOMBO, C. MAZZOTTA, G. SANTATO (a cura di), «Per far di bianca carta carta nera». *Prime edizioni e manoscritti alfieriani*, Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2001.
- FABRIZI 1964 = A. FABRIZI, *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'«Ossian» di Cesarotti*, Asti, Casa d'Alfieri, 1964 (ora, con il titolo *Ossian*, in ID., *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, Modena, Mucchi, 1993, pp. 41-84).
- FOLENA 1983 = G. FOLENA, *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, in *L'Italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.
- PIERI 2003 = M. PIERI, *Memorie*, I, a cura di R. Masini, Roma, Bulzoni, 2003.

- PIZZAMIGLIO 1985 = G. PIZZAMIGLIO, *Melchiorre Cesarotti: teoria e pratica della tragedia tra Voltaire e Alfieri*, in C. BEC, I. MAMCZARZ (a cura di), *Le Théâtre italien et l'Europe (XVII-XVIII siècles)*. Actes du 2° Congrès International, Firenze, Olschki, 1985, pp. 33-51.
- RANZINI 1998 = P. RANZINI, *Verso la poetica del sublime. L'estetica «tragica» di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998.
- Saggi dell'Accademia degli Unanimi 1793 = *Saggi dell'Accademia degli Unanimi*, Torino, dalla stamperia di Giacomo Fea, 1793.
- SANTATO 1988 = G. SANTATO, *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Olschki 1988.
- SANTATO 2003 = G. SANTATO, *Un itinerario intellettuale tra Illuminismo e Rivoluzione: Alfieri e Voltaire (con una sconosciuta «fonte» della satira «L'Antireligioneria»)*, in G. SANTATO (a cura di), *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*, Atti del Convegno Internazionale (Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000), Genève, Droz, 2003, pp. 291-324.
- SANTATO 2003a = G. SANTATO, *Melchiorre Cesarotti e la Municipalità democratica di Padova*, in ID., *Letteratura italiana del secondo Settecento. Protagonisti e percorsi*, Modena, Mucchi, 2003, pp. 239-277.
- SANTATO 2007 = G. SANTATO, *Nuovi itinerari alfieriani*, Modena, Mucchi, 2007.

ABSTRACT *The paper reconstructs the history of the complex relationship between Vittorio Alfieri and Melchiorre Cesarotti. Alfieri initially held the author of the «Poesie di Ossian» in high esteem, as he considered those poems an excellent model for his tragic verse. But Cesarotti's «Lettera su Ottavia, Timoleone e Merope» caused the firm retort of Alfieri, who defended his stylistic choices, and led to an abrupt change in his attitude.*

Lo straniero in patria: l'«aspro viaggio» di Jacopo Ortis

Valerio Vianello

In una stagione in cui il traguardo dell'Unità appare ancora lontano, le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, snodandosi attraverso i luoghi simbolici dell'Italia, riescono a rinfocolare lo spirito unitario e a stimolare, nel lungo tempo del Risorgimento, un processo emulativo in letterati armati di un identico bagaglio di dolorose esperienze e di inquiete speranze.¹

Sul solco della forma odeporica, Foscolo vive il crocevia storico tra divisioni municipali e radici collettive, con l'intendimento di favorire un più fecondo incontro di Venezia, la piccola patria di appartenenza, con la grande patria di tutti, l'Italia sospirata o in divenire, convertendo la geografia del cuore in geografia politica. Scrittore animato da passione civile, tanto da trasformarsi oltre i confini testuali in politico e militare, impiega le risorse stilistiche per raccogliere le sollecitazioni di un vissuto storico precipitato dopo Campofornio nell'onta del tradimento e nel disincanto di una libertà importata dagli eserciti napoleonici.

La letteratura, responsabilizzata da una maggiore libertà di espressione, ammaestra alla modernità, compensando la mancanza di una risoluta azione insurrezionale, perché le parole sono messe al servizio e al sostegno della riscossa nazionale. In assoluta coerenza, il movente che compatta l'intero corpus foscoliano è la sensibilizzazione e l'educazione alla tematica patriottica, perché sulla sua attrazione persuasiva e sulla sua forza d'impatto si gioca la partita decisiva della comunicazione.

1. *L'Ortis*, per la sua straordinaria capacità di far penetrare un linguaggio e un immaginario nazionali nelle generazioni più giovani, raccolse senza riserve l'entusiasmo di intellettuali diversi per origine e formazione, Giuseppe Mazzini («*L'Ortis* che mi capitò allora fra le mani, mi infanaticò: lo imparai a memoria»: 1944, pp. 5-6), Luigi Settembrini («io declamavo i *Sepolcri* del Foscolo, e ripetevole le intere lettere di Jacopo Ortis»: 1934, I, p. 22), Francesco De Sanctis («In quella vuota idealità, così energica e così impotente, incontrammo Foscolo, e fu il nostro uomo, e il suo libro fu il nostro libro. [...] Quel libro ci s'ingrandiva, era la nostra voce, vi aggiungevamo i nostri disinganni e le nostre impressioni»: 1953, III, pp. 126-127). Cfr., in proposito, BANTI 2000, pp. 26-30 e 37-39; DEL VENTO 2011.

Con la distinzione statutaria degli scritti e la verifica delle specifiche tecniche Foscolo cerca di agganciare un pubblico composito, estraneo all'aristocrazia delle lettere, includendo nel disegno l'*Ortis*, che nelle stesure riconosciute non potrebbe essere afferrato nella sua profondità senza il retroterra dei libelli militanti degli anni dal 1797 al 1802. Poiché il genere narrativo ha una vocazione sincronica, si nutre di «tutte le opinioni e i costumi de' suoi tempi, tutte le passioni come sono modificate dalla fortuna e dalla rivoluzione de' governi», e incentra la trama sul rapporto tra l'individuo e la società, sganciato, però, dall'ambito ristretto della specializzazione ideologica. Si nutre, cioè, dello stesso humus della saggistica, rappresentato attraverso gli «affetti» di un personaggio, mescolato nell'intreccio all'ingrediente secondario della passione amorosa e rivolto a «quel gran numero di gente che sta tra i letterati e gl'idioti, e che deve essere istruita suo malgrado dilettandola ed appassionandola per cose le quali vede tuttoggiorno avvenire intorno a sé».²

A certificare questo sguardo molteplice del romanzo sulla contemporaneità stanno svariate prove, ma sia sufficiente, per brevità, riportare un unico esempio. Nella lettera da Bologna del 12 agosto Jacopo s'indigna amaramente per la folla di miserabili assiepata in ogni canto: «mi sento sbranare l'anima da tanti indigenti che giacciono per le strade, e gridano pane; non so se per loro colpa, o d'altri... so che l'umanità piange». A mo' di ulteriore chiosa a Ventimiglia, all'interno della perenne variabilità dei giudizi e delle prospettive della storia umana, amaramente osserva: «Chi ha derubato per ambizione le intere provincie, manda solennemente alle forche chi per fame invola del pane» (FOSCOLO 1970b, pp. 226-227 e 261). Nelle sequenze, allargate alle conseguenze criminali della povertà, approdano le riflessioni sulla necessità di una giustizia economica diffusamente depositate nella pubblicistica politica - basti ricordare il saggio *Dell'indipendenza nazionale*: «la finanza assorbe con le ragioni sociali le ragioni naturali dei più che si restano avviliti e affamati. Non si vede ogni giorno giganteggiar l'opulenza, appunto opposta a chi grida *pane!*» (FOSCOLO 1972a, p. 149).

Rinunciando alla velatura sentimentale, «la parte meno interessante», sarebbe stato arduo «rendere attraenti le vicende di un oscuro politico». Con la mescolanza dei toni l'*Ortis* è stato, invece, «il primo libro capace d'indurre le donne e il gran pubblico all'attenzione delle cose politiche» e «la sola opera del genere che per l'audacia delle idee, la purezza della

2. L'affermazione, affidata dapprima al *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale*, probabilmente del 1803 (FOSCOLO 1972a, p. 263), è poi riversata nell'*Orazione pavese*: FOSCOLO 2005, p. 145.

lingua, la chiarezza scorrevole dello stile ha saputo contentare il gusto di tutti».³

La seconda parte delle *Ultime lettere* esibisce in tutte le edizioni⁴ un incedere tormentato del giovane protagonista per località effettive, trasformando l'inquietudine geografica e l'assenza di una destinazione prefissata⁵ in una macchina narrativa fertile di risonanze politiche, perché «l'assenza di un chiaro centro nazionale provoca una sorta di irresoluto vagabondare (che è però anche un modo di 'unificare' una nazione che ancora non esiste)» (MORETTI 1997, pp. 19 e 70).⁶

In apertura il libro ritaglia una prima unità locale, i Colli Euganei: sostitutivi della città natale («senza perdere per sempre il mio sciagurato paese»), rivestono per Jacopo l'immagine lusinghevole di un'oasi interiore, di un «dolce romitorio» (FOSCOLO 1970b, pp. 137 e 157), scelta di libertà e di «onesta povertà» a fronte di «una schiavitù onorevole ossia infamante».⁷ Popolato di genuini personaggi campagnuoli, il microcosmo euganeo, volutamente generico nella raffigurazione, sembra separato dal tempo storico e, in quanto società apparentemente pacifica, antitetico e moralmente superiore a Padova e, in genere, all'ambiente cittadino, luogo dello stravolgimento dei valori puri, dei comportamenti corrotti e dell'ammuffita cultura ufficiale (7-23 dicembre 1797). Ma la sospensione arcadica con le sue piacevolezze paesaggistiche resta fragile, evoca più nostalgia che presenza autentica, perché i veleni sociali

3. FOSCOLO 1981, II, pp. 1526-1528; *Notizia* premessa all'*Ortis* 1817: FOSCOLO 1970b, pp. 540-541.

4. Sulla *vexata quaestio* della paternità foscoliana della seconda parte dell'*Ortis* bolognese (1798), dopo l'acuto contributo di MARTELLI 1970, ha contribuito a far risolutiva chiarezza TERZOLI 2004. Con una finissima analisi, supportata da un'ampia messe di prove, la studiosa ha dimostrato che, per la prima e rarissima impressione del romanzo, Angelo Sassoli nella sezione a lui comunemente attribuita ha solo marginalmente adulterato il manoscritto foscoliano e, comunque, in modo tale da non mettere in discussione l'effettiva responsabilità letteraria. In particolare le pp. 78-115 di FOSCOLO 1970b possono essere considerate un testo del giovane Foscolo. Per una valutazione delle nuove prospettive aperte da Terzoli si veda NEPPI 2006.

5. FOSCOLO 1970b, p. 248: «non so ancora dirti dove mi fermerò, né so quando finirà il mio viaggio». L'incertezza di un errore irrequieto costeggia altri punti del romanzo: «Fuggire dunque, fuggire: ma dove?» (p. 209); «Io non so né dove fuggo, né come ti lascio, né quando potrò più vederti...» (p. 223).

6. Sugli elementi simbolici che contribuiscono a creare l'idea di nazione si è soffermata THIESSE 1999.

7. Con queste parole Melchiorre Gioia nel «Censore» del 1° settembre 1798 compendia la reazione della generazione ortisiana contro le intenzioni espansionistiche del Direttorio: GIOIA 1833, p. 47.

e l'ineliminabile negatività dell'essere nel suo perenne e indifferente mutarsi, penetrando ovunque, cancellano il paese dell'anima (cfr. RAK 1988). L'arroganza, il sopruso e il servilismo, specchio di un periodo malato e di un ordinamento ingiusto, isolano il protagonista dal vile senso comune e dall'opportunistico mascheramento sociale (24 ottobre 1797).

La partenza dal rifugio collinare tenta innanzi tutto di sanare le ferite amorose, esigenza sia dell'*Ortis* bolognese che di quello milanese,⁸ dove interviene il signor T*** a sollecitare l'allontanamento. Al fianco dell'ombrosa malinconia sentimentale la decisione dell'esilio verso l'estero, secondo quanto spera la madre («È vero ch'io aveva promesso a mia madre di rifuggirmi in qualche altro paese [...]. Merita poi questa vita di essere conservata con la viltà, e con l'esilio?») e secondo quanto Jacopo lascia supporre ad amici e congiunti (FOSCOLO 1970b, pp. 137-138, 218, 262 e 282), è indotta dall'anarchia incontrollabile dell'effimera Repubblica Veneta e dalla feroce repressione: «In quel tempo stesso incominciavano a inferocire a Venezia le persecuzioni» (p. 218).⁹ I rimandi commossi ai fuorusciti politici, disseminati già nell'*Ortis* del 1798 (Lettere xxxvi e XLIV), si addensano nelle ristesure, perché coinvolgono la sorte del protagonista, come attesta la chiosa aggiunta nel 1817 all'epistola del 20 luglio 1798 («e se è pure prescritto ch'io chiuda gli occhi in terra straniera», FOSCOLO 1970b, p. 391), e si riflettono negli altri personaggi foscoliani traditi dal potere.

Il destino di «profugo», sgretolatosi il sogno d'amore, è il torturante assillo di Jacopo. Se, infatti, da Rovigo confessa che si lascerà «strascinare dal braccio prepotente» del destino e da Firenze il 25 settembre accenna alla propria condizione di esule («e il domani giunge, ed eccomi di città in città, e mi sento sempre più infermo, e mi pesa ognor più questo stato di esilio e di solitudine»), la lettera indirizzata da Milano l'8 febbraio 1799 si aggrappa all'idea del fuggire «senza sapere dove mi strascinerà il mio destino!... l'alpi e l'oceano e un mondo intero, s'è possibile, ci divida» (FOSCOLO 1970b, pp. 222, 232 e 248).¹⁰ L'angoscia

8. FOSCOLO 1970b, p. 72: «Perdonami Teresa! la mia passione ha funestato i tuoi giorni: ma io fuggirò poiché la mia lontananza può soltanto rasserenarli»; p. 219: «Perdonami, Teresa; io ho funestato i tuoi giorni, e la pace della tua famiglia; ma fuggirò... sì!».

9. La prospettiva è, invece, allargata nell'*Ortis* 1798 (FOSCOLO 1970b, p. 69) all'intera Cisalpina, vista la lezione «in Italia».

10. La sconfortata considerazione, che ricompare nel carteggio con Antonietta Fagnani Arese («io me ne anderò in campagna, a Venezia... dove mi strascinerà il mio destino»: FOSCOLO 1970a, p. 262), rispolvera una tessera di *En.*, III, 7: cfr. DI BENEDETTO 1990, pp. 83-84. Il concetto ritorna di frequente nell'*Epistolario*: FOSCOLO 1970a, p. 199: «La fortuna e il destino fanno di me ciò che vogliono»; p. 291: «Ahi quante sventure ancora mi aspettano! Esule dalla mia patria, straniero a tutto il mondo, allontanato, e per sempre!».

della lontananza e la vana ricerca di una meta al vagare scrono nelle serrate conclusioni da Ventimiglia: «di che pro ti son io, io fuggitivo fra queste cavernose montagne? [...] Perché dunque io fuggo? E in quali lontane contrade io vado a perdermi?» (pp. 257 e 263).

Nell'*Ortis* del 1798 Jacopo, febbricitante e moralmente sfinito, tocca faticosamente e lentamente¹¹ nel giro di un mese, giugno, Este (dove è persino anticipato da un contadino latore di una missiva di Teresa), Monselice, Rovigo, cioè i domini austriaci dell'ex Repubblica Veneta, e il versante emiliano-romagnolo della Repubblica Cisalpina, Ferrara, Bologna, Bertinoro, stazione conclusiva della travagliata esistenza. Gli unici centri a non fungere da mero fondale sono Ferrara, congiunta ai ricordi letterari, tra reminiscenze di Ossian e commozione per la visita alla tomba di Ariosto, celebrato come poeta d'amore senza diretti effetti civili, e Bologna, di cui sono descritte l'architettura urbana e la Montagnola, sito deputato alle esecuzioni capitali nel quale incontra casualmente – ma provvidenzialmente per il successivo sviluppo – l'amico Angelo S.

L'*Ortis* 1802 nel criterio delle soste e dei trasferimenti allarga il perimetro geografico, allungando i tempi narrativi e incentrando il racconto sull'indipendenza italiana,¹² obiettivo complicatosi drammaticamente dopo il raggio napoleonico. L'accidentato spostamento circolare, che consente di concludere la storia dove era cominciata, riproduce fedelmente i movimenti di Foscolo tra 1799 e 1802. Rovigo, Ferrara, Bologna, adesso si configurano come fermate di passaggio verso Firenze – cuore della cultura italiana – e la Toscana – costellata dalle sofferenze che nella storia hanno segnato la gente comune –, ma non verso l'agognata Roma, dove a Jacopo è impedita l'entrata – e infatti è il campo d'azione di Odoardo, fra tribunali e liti o eredità contese –: «Addio. Roma mi sta sempre sul cuore» (FOSCOLO 1970b, p. 264).¹³ Il febbrile vagabondare, attraverso

da te... quale altro rifugio potrà restarmi?»; p. 338: «Che se pure il destino ha scritto la mia sciagura».

11. FOSCOLO 1970b, p. 89: «il mio viaggio è sempre lento e piano a cagione di mia salute». A rinforzo si veda FOSCOLO 1956, p. 364: «Diceva l'Ortis: il viaggio è lungo, la vita incerta, e la mia salute infermissima».

12. Illustrando ai lettori il suo romanzo nel *Saggio sulla letteratura contemporanea*, Foscolo ne storicizza in modo inequivocabile la trama: «Le allusioni alla caduta della Repubblica di Venezia, l'introduzione di personaggi viventi, quali il Parini a Milano, conferiscono al racconto una realtà che riscuote profondo interesse negli Italiani, e ha pure la forza di colpire l'attenzione dei lettori stranieri. V'è un amor di patria che gronda rimpianto in ogni parola che menzioni l'Italia e che infonde rispetto, nell'animo generoso di chi legga, verso l'autore» (1981, pp. 1525-1526).

13. Nemmeno Foscolo riuscì mai a vedere Roma: «Sciolto d'ogni obbligo militare, volerei a Roma, Roma mi sta sempre sul cuore, mio caro Monti» (a Vincenzo Monti, 10 luglio 1807:

Parma, Milano, Genova, Pietra Ligure, Ventimiglia, Nizza, Alessandria, Piacenza, Rimini e Ravenna, si rivolge nuovamente a Venezia e ai Colli Euganei per il lussuoso approdo.

La strada della sofferenza, circoscritta solamente all'Italia settentrionale, poiché non oltrepassa Firenze e la Toscana, rafforza la verifica morale e politica del protagonista. Le meditazioni sociali (l'indigenza oppressa e l'arbitraria amministrazione della giustizia, assetata «sempre del sangue de' miseri», a Bologna)¹⁴ o le considerazioni sulla degradata situazione della Repubblica Cisalpina sono inserite in un ordine naturale riavvolto continuamente sull'irreversibile diritto della forza, sulla prosperità pasciuta dalla miseria: «I governi impongono giustizia; ma potrebbero eglino imporla se per regnare non l'avessero prima violata?» (FOSCOLO 1970b, p. 261).

Il cammino tra una storia interrotta, imbrigliata nelle rissose conflittualità intestine in cui gli stessi italiani si lavano «le mani nel sangue degl'italiani» e «guardano come barbari tutti quegl'italiani che non sono della loro provincia» (FOSCOLO 1970b, pp. 137 e 233),¹⁵ conduce a incroci retorico-letterari (i monumenti e le città toscane, i guerrieri e le battaglie medioevali) e a incontri falliti o realizzati (Alfieri, Parini).

FOSCOLO 1952, pp. 243-244); «Così il bel sogno di veder Roma teco, è svanito - svanito come tanti altri sogni della mia vita. Ma Roma è continuo desiderio del mio cuore» (a Monti, 31 luglio 1807: p. 252); «Onde Roma mi sta sempre sul cuore. - Mi sta sul cuore Roma di Giunio Bruto e di Catone, ultimo romano; Roma di Virgilio di Cicerone e di Cesare; Roma di Tacito e di Traiano; Roma di Rafaele e di Leone x. - Non ti par egli, Monti mio, che queste sieno cinque diverse città ove tu aggiunga, sospirando, anche Roma presente?» (a Monti, dicembre 1808: p. 544); «Or io sto per andarmene a cercar salute in Toscana; e trovandomi su la strada, camminerò fino a Roma, città sacra per me, e che non ho mai veduta; e di ciò mi vergogno non poco. Però non voglio solamente vederla come i viaggiatori fanno, ma guardarla, e starci, e godere de' sentimenti che m'ecciterà, e meditare e scrivere i nuovi e grandi pensieri che in quel paese mi fremeran nella mente» (a Ferdinando Arrivabene, 2 agosto 1812: FOSCOLO 1954, pp. 71-72); «perché voglio e devo andare a Roma che non ho, con mia estrema vergogna, io che sono italiano nell'anima, italiano passato, presente, e futuro - non ho per anche veduta» (a Sigismondo Trechi, 10 giugno 1813: p. 277). Altri cenni si trovano alle pp. 66, 69, 78, 92, 98, 109, 176, 193, 209, 234, 297 e 387. Sul tema vedi LANGELLA 2005, pp. 181-189; GUAGNINI 2006; TATTI 2011.

14. A nome dell'Editore appare dalla stampa milanese questa postilla di commento: «Parevami prima esagerato questo racconto; ma poi vidi che nello stato Cisalpino non vi era un codice criminale. Si giudicava con le leggi de' caduti governi; e in Bologna con i decreti ferrei de' Cardinali, che punivano di morte ogni furto qualificato eccedente le cinquantadue lire. Ma i Cardinali mitigavano quasi sempre la pena, il che non può essere concesso a' tribunali della Repubblica» (FOSCOLO 1970b, p. 227).

15. Vedi anche *l'Orazione a Bonaparte*, in FOSCOLO 1972a, p. 228: «non avete voi già combattuto né per le vostre opinioni, né per la vostra gloria, né per le vostre stesse passioni: bensì per fare de' vostri cadaveri fondamento al trono degli stranieri. Oh! dalle mani italiane gronda ancora sangue italiano!».

Mancando i dettagli paesaggistici concreti, la vista metaforicamente offuscata di Jacopo,¹⁶ che si raffigura come un fantasma,¹⁷ si attarda su scorci simbolici come le acque profonde e vorticose del Po o il profilo accidentato e selvaggio delle Alpi Marittime, preparazione allo sguardo «dall'alto»¹⁸ sulla storia degli uomini e delle nazioni.

Ma l'errare «di città in città» nutre una più sofferta partecipazione alle sorti nazionali, di cui è spia l'immagine associata all'uso di «patria».

Per quanto le occorrenze siano equamente ripartite e non immuni da oscillazioni, nella prima parte il lemma, laddove non abbia significato generico, designa per lo più in maniera centrifuga la burrascosa situazione della natia Venezia dopo la caduta delle speranze di libertà, avvertita quale cesura storica, mentre il richiamo agli italiani e all'Italia pare risuonare di una connotazione più che altro spaziale, accomunando gli abitanti della Penisola nel destino di un umiliante tradimento. Basti pensare alla celeberrima lettera dell'11 ottobre 1797 («Il sacrificio della nostra patria è consumato [...]. Poiché ho disperato e della mia patria e di me stesso») o a quella del 16 ottobre in relazione alle traversie di Lauretta («Suo padre e i suoi fratelli hanno dovuto fuggire la loro patria») o a quella del 28 seguente («e' mi pare impossibile che la nostra patria sia così conculcata mentre ci resta ancora una vita») (FOSCOLO 1970b, pp. 137, 139 e 142). La posizione collima con quella di Foscolo, che, scrivendo a Giuseppe Rangoni nell'aprile 1797, usa il termine con palese riferimento a Venezia («Abbandonai la mia patria [...]. Non partirò dalla Cispadana fino che non sia libera la mia patria») e, appena rientrato nella Serenissima, il successivo 19 giugno dichiara alla Società d'Istruzione Pubblica la volontà di lottare per la città lagunare: «La Repubblica Cispadana m'accolse, e mi fregiò d'onori non

16. «La mia mente è cieca» (FOSCOLO 1970b, p. 228); «ah la mia vita pur troppo sta tutta nelle mie passioni; e se non potessi distinguerle meco - oh a che angosce, a che spasimi, a quanti pericoli, a quali furori, a che deplorabile cecità, a che delitti non mi strascinerebbero a forza!» (p. 465).

17. «e la notte vo baloccone per città come una larva» (Bologna, 12 agosto 1798: FOSCOLO 1970b, p. 226); «Parmi che i miei piaceri e i miei stessi dolori i quali talvolta in que' luoghi m'erano cari... tutto insomma quello ch'è mio, sia rimasto tutto con te; e che qui non si strascini peregrinando se non lo spettro del povero Jacopo» (Firenze, 7 settembre 1798: p. 230).

18. «Io guardando da queste alpi l'Italia piango e fremo, e invoco contro gl'invasori vendetta» (FOSCOLO 1970b, p. 260); «Ma, mentre io guardo dall'alto le follie e le fatali sciagure della umanità, non mi sento forse tutte le passioni, e la debolezza ed il pianto, soli elementi dell'uomo?» (p. 262). La descrizione, apparentemente in presa diretta, riflette la negazione ontologica dell'essere, perché il luogo reca i segni della violenza naturale e della violenza umana («Non v'è albero, non tugurio, non erba. Tutto è bronchi, aspri e lividi macigni, e qua e là molte croci che segnano il sito de' viandanti assassinati»: p. 259). Sulla paesistica nell'Ortis sono indispensabili ROMAGNOLI 1982 e GENDRAT-CLAUDEL 2007.

troppo a me cari, perché non erano onori della mia Patria; ma la Patria divenne libera, ed io volai» (FOSCOLO 1970a, pp. 44-45; FOSCOLO 1972a, p. 13). In queste circostanze, però, «patria» indica il territorio di una repubblica retta dai diritti civili e dalle libertà individuali, così da poter essere spontaneamente adottiva¹⁹ o suppletiva: «Poiché gl'interessi delle grandi nazioni han destinato Venezia alla schiavitù, quei Veneti repubblicani che [...] giurarono libertà deono cercare un'altra patria più degna dell'uomo libero. [...] Io scelgo per patria la Cisalpina» (FOSCOLO 1970a, p. 57). Solamente l'inserito antinapoleonico del 17 marzo, giunta dell'edizione zurighese (1816), è tramato copiosamente della dilatazione semantica, come, per citare qualche esempio, «da che, se Dio non ha pietà dell'Italia, dovranno chiudere nel loro secreto il desiderio di patria», «*Nasce italiano, e soccorrerà un giorno alla patria*», ed è impreziosito dalla presenza di «nazione» nel senso translocale italiano (FOSCOLO 1970b, pp. 332, 334 e 335). Eppure proprio in questa lettera e con attinenza alle azioni di Bonaparte si infila l'accezione ristretta: «Non accuso la ragione di stato che vende come branchi di pecore le nazioni: così fu sempre, e così sarà: piango la patria mia, Che mi fu tolta, e il modo ancor m'offende».

La visuale cambia allorché Jacopo, spostandosi, estende i limiti geografici, perché, a contatto con il caos e la violenza presenti in ogni angolo della Penisola, il concetto della piccola patria viene con vitalità incorporato dentro quello della grande patria. L'orizzonte italiano si profila distesamente nelle due lettere cardinali del 4 dicembre 1798 e del 19-20 febbraio 1799: «sovente ho guardato con una specie di compiacenza le miserie d'Italia, poiché mi pareva che la fortuna e il mio ardire riserbassero a me solo il merito di liberarla»; «i gemiti di tutte le età, e questo giogo della nostra patria non ti hanno per anco insegnato che non si dee aspettare libertà dallo straniero?»; «Io odo la mia patria che grida»; «Conosco i disastri, le infermità, e la indigenza che fuori della mia patria mi aspettano?». Tuttavia basta ancora il suono del dialetto natio per riscoprire la voce sopita del municipalismo: lo sventurato ex Tenente della Cisalpina «parlava veneziano; ed è pure la dolce cosa il trovare in queste solitudini un compatriota» (FOSCOLO 1970b, pp. 238, 241, 244, 250 e 263).

19. «Pago dell'ospitalità concedutami in questa terra men infelice dell'altra Italia, avrei tentato di sdebitarmi di tanto favore con le opere dell'ingegno mio, dalle quali la mia patria adottiva potesse ricavare onore ed utilità» (FOSCOLO 1970a, p. 203; a Francesco Melzi d'Eril, 14 giugno 1804). Numerose sono le rivendicazioni delle proprie coordinate anagrafiche, come nella dedica *Alla città di Reggio* inizialmente premessa all'ode *Bonaparte liberatore*: «Ma l'alto genio di Libertà che m'infiamma e che mi rende Uomo, Libero, e Cittadino di patria non in sorte toccata, ma eletta, mi dà i diritti dell'Italiano» (FOSCOLO 1961, p. 331).

Dall'autunno 1797 Foscolo, pur all'interno di un cortocircuito lessicale in cui si incrociano le due dimensioni, si pronuncia con voce sempre più sicura in favore del progetto italiano. All'augurio di un'imminente unificazione lanciato dalle tribune della Società d'Istruzione Pubblica veneziana il 2 ottobre («Venezia frappoco sarà unita alla Cisalpina, e l'Italia sarà allora una Repubblica indivisibile [...]». Ebbene, se i tiranni ci divideano per opprimerci, ed ogni Città rechisi a vanto di poter dire: Io sono italiana»), fa seguito il 3 gennaio 1798 l'arringa al Circolo Costituzionale di Milano, che raffigura i rifugiati veneti nella Cisalpina animosi di consacrarsi «alla rigenerazione della Patria comune, l'ITALIA» (FOSCOLO 1972a, pp. 35 e 43). Nella *Dedicatoria a Bonaparte* (1799) l'estinzione del debito contratto a Campofornio reclama il compenso della dignità di nazione all'Italia:

noi [...] siamo in dovere di invocarti, e tu in dovere di soccorrerci non solo perché partecipi del sangue italiano, e la rivoluzione d'Italia è opera tua, ma per fare che i secoli tacciano di quel *Trattato* che trafficò la mia patria, insospettì le nazioni, e scemò dignità al tuo nome. [FOSCOLO 1972a, pp. 163-164].

Nell'*Orazione a Bonaparte pel Congresso di Lione* (1801-1802) il sacrificio di Venezia è un'occasione per avvicinare il traguardo più nobile dell'unità nazionale, riattualizzando il destino delle *poleis* greche nell'impero universale di Alessandro Magno:

Non odi tu l'Italia che grida? «Stava l'ombra del mio gran nome in quella città che fondata sul mare grandeggiava sicura da tutte le forze mortali, e dove pareva che i destini di Roma eterno asilo serbassero alla italica libertà. Il tempo governatore delle terrene vicende, e la politica delle forti nazioni, e forse gli stessi suoi vizj la rovesciarono; udranno nondimeno le generazioni uscire dalle sue rovine con fremito lamentoso il nome di Bonaparte». Ma si ritorcerà questa taccia in tuo elogio, poiché la Storia seduta sopra quelle stesse rovine scriverà: La sorte stava contro l'Italia, e Bonaparte contro la sorte: annientò un'antica repubblica, ma un'altra più grande e più libera ne fondava. [FOSCOLO 1972a, p. 225].²⁰

Quest'ultimo passaggio rende trasparente il transito dell'eredità romana nell'epopea della città lagunare, depositaria nei secoli dell'«italica libertà», stimolo alfieriano²¹ sfruttato già nel saggio *Dell'indipendenza*

20. Il verbo *gridare* è quasi sempre connotato politicamente, come, a titolo dimostrativo, in FOSCOLO 1970b, p. 240: «A quelle parole io m'infiammava di un sovrumano furore, e sorgeva gridando: ché non si tenta? Morremo? Ma frutterà dal nostro sangue il vendicatore».

21. V. ALFIERI, *Rime*, LVI, 1-4: «Ecco, sorgere dall'acque io veggio altera | la canuta del mar saggia reina; | che un'ombra in sé di libertà latina | ritiene, e quindi estima averla intera».

nazionale, dove la Serenissima incarna la forma esemplare dello Stato autonomo equiparato all'antica Roma: «Sotto questo aspetto si potea chiamar indipendente la nazione romana sotto il governo dei re, e indipendenti i Veneti sotto quello de' nobili». Del resto, nell'orazione per i Comizi lionesi si elogia la bontà della costituzione veneziana, radice principale della longevità della Repubblica: «E già veggio rinate nello stato cisalpino quelle leggi per cui Venezia fu un tempo reputata immortale; non leggi licenziose, non mantici agl'incendi della plebe, ma fatale muraglia alla invasione degli ottimati» (FOSCOLO 1972a, pp. 136 e 226).²²

Jacopo vagheggia l'eredità di principi intorno a cui si raccoglie la specificità di una nazione, i pilastri di un collante identitario rappresentati dal «sangue», dall'«idioma», dalla storia comune e memorabile («il terrore della tua gloria», «i nostri fasti»), dai contorni territoriali naturalmente ben delimitati («I tuoi confini, o Italia, son questi»). Però il paesaggio tracciato abbraccia i brandelli di un corpo lacerato («Nulla ti manca se non la forza della concordia»), svela la negazione di una nazione («le nostre terre non porgono né turgurj né pane a tanti Italiani che la rivoluzione ha balestrati fuori del cielo natio»), non sortisce nessuna appartenenza: «E perché io debbo dunque o mia patria accusarti sempre e compiangerti, senza niuna speranza di poterti emendare o di soccorrerti mai?» (FOSCOLO 1970b, pp. 333-334, 233, 234 e 260).²³

Il tragitto, frustrato dal contemporaneo declino morale e politico e sospinto verso il passato, acquista sempre più le sembianze di una discepolanza affollata di ombre illustri, puntualmente codificata da un lessico rituale («io adorava», «contemplandole io tremava preso da un

Nel sonetto *E tu ne' carmi*, databile probabilmente nel gennaio 1801, il prestigio romano rivive, invece, in Firenze: «partendo la città che del latino | nome accogliea finor l'ombra fuggita» (vv. 3-4).

22. Nel marzo 1798 dalle pagine del «Monitore Italiano» Foscolo esorta i veneziani a non lasciar «estinguere il fuoco sacro dell'indipendenza e dell'eguaglianza che vi trasse a fondare sulle paludi una repubblica popolare per sette secoli, e che vi fe' sin ad oggi vivere sovrani di voi» (FOSCOLO 1972a, p. 74). In Venezia la rivoluzione doveva ripristinare gli ordini di «una democrazia originaria sovvertita e finalmente soppressa dagli "usurpatori" aristocratici colla "Serrata del Maggior Consiglio"», edificata sull'avversione verso il potere di uno solo e su un governo equilibrato a cui partecipavano il patriziato e il popolo (FOSCOLO 1978, pp. 485-487): cfr. LINDON 1987, pp. 390 e 400-401. Sull'incidenza della storia veneziana nella riflessione foscoliana cfr. SCARABELLO 1988; TABET 2000; DEL VENTO 2006.

23. Il divorzio tra il singolo e la collettività si riflette vieppiù nell'*Ortis* 1817 sugli affetti privati, microforma di associazione umana irrealizzabile negli attuali rapporti di forza: «Quand'anche l'amica mia fosse madre de' miei figliuoli, i miei figliuoli non avrebbero patria; e la cara compagna della mia vita se n'accorgerebbe gemendo» (FOSCOLO 1970b, p. 337). È peraltro confessato autobiograficamente in una lettera ad Antonietta Fagnani Arese (FOSCOLO 1970a, p. 267): «Ho tante ragioni per fuggire la società».

brivido sacro», «pie zolle», «andare a Roma a prostrarmi», «Sull'urna tua, Padre Dante!... Abbracciandola²⁴ mi sono [...] genuflesso»).

Già l'incuria colpevole, che ha ridotto l'abitazione di Petrarca ad Arquà a «un mucchio di ruine» tra «ortiche» ed «erbe selvatiche», sfocia nell'acre invettiva contro l'«irreligione» dei proprietari e nell'appassionata esortazione a non disperdere la memoria patria («O Italia! placa l'ombra de' tuoi grandi!»), vera base della civiltà (FOSCOLO 1970b, p. 152).²⁵ Strettamente concatenato a questo lamento, l'accento alla commiserabile vita di Tasso, perseguitato dalla malvagità e dall'ingiustizia degli uomini, inaugura il pantheon della nuova nazione italiana. Galileo, Machiavelli, Michelangelo, i «primi grandi Toscani», gli «avanzi della nostra grandezza» di Roma, si allineano retrospettivamente quali numi tutelari di un culto patriottico, sepolti, però, nell'oblio, e accreditano «una linea di continuità tra l'arte antica e la preminenza italiana».²⁶ La geografia simbolica di Jacopo si chiude con Dante, l'antecedente più illustre della grandezza individuale sconfitta dall'avversa fortuna, ma il ricordo degli avvenimenti trascorsi, preservando e irrobustendo la coscienza identitaria, è la premessa necessaria per generare nei posteri il riscatto.²⁷

24. In questo gesto Foscolo si rappresenta in una lettera a Saverio Bettinelli dell'agosto 1802: «Il secolo XVIII fu illustre per molti ingegni divini; ma io nacqui tardi; li cerco e non vedo che i loro vestigi [...]. Assai n'ebbe in quei di l'Inghilterra, assai l'Italia; e a me non resta che abbracciare i loro sepolcri, spaventato dal letargo in cui pare che all'età mia tornino in tutta l'Europa ad addormentarsi le lettere» (FOSCOLO 1970a, p. 142).

25. Mentre nell'*Ortis* del 1798 l'atmosfera di laica sacralità è condivisa dalla compagnia di anime elette («Ci siam'appressati simili a' discendenti degli antichi repubblicani»: FOSCOLO 1970b, p. 18), tanto che Odoardo, facendosi portavoce dell'indignazione per l'«inonorato [...] albergo» petrarchesco, disegna «il ritratto di Laura che sta affumicato su quelle screpolate muraglie» e Teresa recita «col soave entusiasmo suo proprio le terzine del sonetto che Vittorio Alfieri dedicava nello stesso luogo al Petrarca», dall'edizione milanese, incrementata nei segnali di dissoluzione, l'omaggio ammirato e la riverenza rituale sono attributi esclusivi di Jacopo, che ripete il pellegrinaggio poco prima di suicidarsi («dopo le 8 della mattina fu incontrato da un contadino su la strada di Arquà»: p. 277): cfr. DI BENEDETTO 1990, pp. 192-194; COLOMBO 2005.

26. Cfr. VELLI 1983, p. 100. La rassegna celebrativa dei grandi italiani, poi inserita nei *Sepolcri*, vv. 151-185, chiude l'orazione *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (2005, p. 148): «Né la barbarie de' Goti, né le animosità provinciali, né le devastazioni di tanti eserciti, [...] spensero in quest'aure quel fuoco immortale che animò gli Etruschi e i Latini, che animò Dante nelle calamità dell'esilio, e il Machiavelli nelle angosce della tortura, e Galileo nel terrore della inquisizione, e Torquato nella vita raminga, nella persecuzione de' retori, nel lungo amore infelice, nella ingratitude delle corti, né tutti questi né tant'altri grandissimi ingegni nella domestica povertà».

27. «Visitate l'Italia! o amabile terra! o tempio di Venere e delle Muse!» è la raccomandazione rivolta da Foscolo ai connazionali nell'orazione *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (2005, p. 147).

L'impossibilità di trasformare il coraggio in azione allontana sempre più il giovane dalla percezione del presente; dalla pace euganea, in cui tra memorie letterarie e passione amorosa riesce a dimenticarsi di essere vivo, si trascorre rapidamente all'accostamento del destino personale a quello degli spiriti sublimi, quando le dolenti parole di Tasso morente strappano un'ammissione rassegnata: «e' mi par di conoscere chi forse un giorno morrà ripetendole». Dalla lettera fiorentina del 27 agosto 1798 questa consonanza ideale rimbomba a tutto tondo: davanti alle tombe dei grandi, in dissidio con la società a causa del suo «libero genio» (FOSCOLO 1970b, pp. 157, 163-164 e 311), insofferente della «briga, interesse e finzione» dei «governi licenziosi o tirannici», dei maneggi e delle ambizioni di potere, Jacopo, che anche per il signor T*** ha «il cuore e le virtù di un altro secolo» (p. 216), si riconosce loro concittadino, colmando la distanza che separa dalla realtà la civiltà letteraria e riuscendo nel proposito di «spaziare fra i secoli e di possedere un altro universo», alternativo all'attualità.²⁸ Pertanto, gli eventi politico-istituzionali posteriori a Campofornio sono definitivamente espulsi dai margini testuali, perché l'orizzonte d'attesa rimane personale: «io, signor mio, non ho mai potuto conoscere me medesimo negli altri mortali; però non credo che gli altri possano mai conoscere sé medesimi in me» (p. 379).²⁹

Ortis, insomma, è trascinato lontano dal centro, sia esso quello nativo (Venezia, incarnazione del tradimento e della debolezza italiana), sia quello ideale (Roma, autobiograficamente sempre viva nel cuore), sia quello politico (Milano, luogo dello scontro con il tiranno d'oltralpe). In una simile condizione di separazione risalta per contrasto la ventilata destinazione conclusiva delle «isole già Venete», perché, accostata di nuovo a quella di Roma (FOSCOLO 1970b, pp. 266 e 282), privilegia la patria remota e la patria ventura di Foscolo.

28. «Poco senno è dunque il mio se in tanta barbarie io mi querelo delle persecuzioni che si muovono contro gli uomini grandi: io dirò ciò che dicea Plutarco di Filopomene e de' Greci di que' tempi: - "Essi non appartengono a questo secolo"»: FOSCOLO 1972a, p. 120, nota 1; «Non sono *obnoxius* a verun municipio: ogni terra d'Italia m'è patria natia, e a me basta di non uscire d'Italia: ed in Italia io vivo non tanto con quelli che stanno abitandola in questo *mortalis aevi spatium* brevissimo, quanto con que' magnanimi che l'hanno da molti e molti secoli addietro abitata, e con quelli più di noi fortunati, forse, *Che questo tempo chiameranno antico*: - però chi ha riverenza per gli avi nostri, e cura amorosa de' posteri loderà almeno l'intento delle mie lunghe fatiche»: FOSCOLO 1954, pp. 374-375 (a Giambattista Giovio, settembre 1813).

29. L'ambizione di trasmettere un'eredità spirituale alle generazioni future, predicata dalla prosopopea della patria a conclusione dell'incontro di Jacopo con Parini (FOSCOLO 1970b, p. 244), è accolta solo parzialmente nell'*Ortis*.

Dunque, resta a Jacopo soltanto il tempo eterno della cultura (Firenze e la Toscana, terra beata delle «sacre muse» e delle «lettere»), di cui non si fregia la capitale politica, dove «la gente civile parla elegantemente il francese, e appena intende lo schietto toscano» (FOSCOLO 1970b, pp. 232 e 235). L'interdizione sistematica alla tradizione patria è un tassello nevralgico della crisi, perché «ogni nazione ha una lingua», si riconosce nelle matrici dei padri e attraverso il proprio idioma interviene nella vita collettiva: «È legge riconosciuta da per tutto che il forestiere abbia il torto, se non parla la lingua del paese dove egli è. I Francesi beffano gli Italiani che stando in Francia non parlino bene il francese; in Italia s'ingegnino essi d'imparare a parlar l'italiano» (FOSCOLO 1972b, p. 65; FOSCOLO 1972a, pp. 84-85). Nell'indifferenza greve, nell'«aria morta», nel «poco cuore» di Milano (FOSCOLO 1970b, p. 245),³⁰ ammorbata dall'occhioso spionaggio sui pensieri e sulle parole, vilmente prona all'invasore con la sua massa di adulatori e di postulanti, si toccano con mano l'imbarbarimento civile e il diritto impunemente violato. Nella denigrazione di tutto ciò che sente di italiano persino il venerando Parini «paventa di essere cacciato dalla sua cattedra e di trovarsi costretto dopo settanta anni di studj e di gloria ad agonizzare elemosinando» (pp. 234-235).

A Ventimiglia, davanti allo spettacolo maestoso e riarso della natura, il ricordo delle sventure italiane con i confini «tutto di sormontati d'ogni parte» si prolunga nell'avvertimento dello scacco materiale e morale per svelare la società quale «necessaria nemica degli individui», naturalmente simili gli uni agli altri nell'istinto della sopraffazione, al di là dell'insediamento geografico: «anche nelle terre straniere ti seguiranno la perfidia degli uomini e i dolori e la morte» (FOSCOLO 1970b, pp. 260 e 262-263). Perciò, dopo l'ulteriore incontro nell'osteria di Pietra Ligure con l'amico e compagno di studi di Lorenzo, depauperato di uno spazio abitativo proprio in quanto esule disperato («Emigrò per la pace di Campo-Formio»),³¹ il viaggio, programmato verso la Francia, si arresta.

30. Jacopo si rivela in pieno accordo con Foscolo, che in una missiva ad Antonietta Fagnani Arese la battezza «città da suicidio» (FOSCOLO 1970a, p. 292) e in una alla contessa d'Albany confessa di viverci con disagio, perché «col suo clima, con le sue fisionomie, col suo gergo mi dà noja micidiale, mi adira, mi attrista in tutti i pensieri, mi snerva tutte le fibre» (FOSCOLO 1956, p. 38). La stessa «aria morta» è emblematicamente antitetica all'«aria piena di vita e di salute» di Firenze (FOSCOLO 1970b, p. 232).

31. È apparentato a Jacopo fin dalla ripresa del verbo «strascinarsi» (FOSCOLO 1970b, pp. 251 e 255) e del sintagma odeporico «di città in città» (pp. 232 e 251). L'espressione di moto («di... in»), intrisa di nostalgia dell'erranza, oltre che in *Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo*, v. 2 («di gente in gente»), e nella lettera a Luigi Bossi del 10 gennaio 1800 (FOSCOLO 1970a, p. 75: «io sono deliberato di andarmene a Parigi, a costo di mendicare di porta in porta la vita, e di lasciar le ossa tra via»), è riproposta nel romanzo per Jacopo

Jacopo, varcando una frontiera simbolica tra la vita e la morte, rinuncia all'idea di oltrepassare il *limes* geografico, perché nessun passaggio potrà mai segnare una svolta. In una situazione in cui «noi tutti Italiani siamo fuorusciti e stranieri in Italia» e in uno stato in cui lui stesso è «reputato straniero» s'impossessa del personaggio la consapevolezza di essere esule, di non essere radicato in una comunità nazionale («Così io grido quando io mi sento insuperbire nel petto il nome Italiano e rivolgendomi intorno io cerco né trovo più la mia patria»), di non potersi integrare con il conformismo spregiudicato e con la bassezza servile dei conterranei, con «questa razza d'uomini tanto [...] diversa»:

In tutti i paesi ho veduto gli uomini sempre di tre sorta: i pochi che comandano, l'universalità che serve, e i molti che brigano. Noi non possiamo comandare né forse siamo tanto scaltri, noi non siamo ciechi né vogliamo ubbidire, noi non ci degniamo di brigare. [FOSCOLO 1970b, pp. 166, 233, 236 e 260].

Per l'immatùrità civile e l'inerzia politica il gruppo dirigente e l'intera popolazione, «volgo di nobili, volgo di letterati, volgo di belle, e tutti sciocchi, bassi, maligni» (FOSCOLO 1970b, p. 165), si sono rassegnati senza reazione alle decisioni imposte. Icona della corsa sfrenata a presentarsi credibili interlocutori del vincitore diventa dall'*Ortis* milanese Odoardo. La sua visione meccanicamente fredda della vita, scandita dall'orologio e dagli affari, ne designa l'affinità a un contesto sociale molle e abietto, pronto ad approvare le catene di Campofornio in cambio di prebende e, di conseguenza, a ostracizzare le qualità antiche di Jacopo.

Così, in assenza di qualsiasi trasformazione, alla richiesta affannosa e inevasa d'asilo («Ma dove cercherò asilo? in Italia? infelice terra! premio sempre della vittoria»), ripercussione, vale la pena di ricordarlo, dell'amara fine di Venezia, «dove pareva che i destini di Roma eterno asilo serbassero alla italica libertà», dà risposta risolutiva il suicidio, gesto estremo che si paga per conservare l'autenticità nel mondo impraticabile alla virtù e per mondarsi dai mali umani: «quale asilo ci resta? [...] Per noi dunque quale asilo più resta fuorché il deserto, o la tomba?» (FOSCOLO 1970b, pp. 138, 233 e 288).³² In un contesto inceppato, dove è

con un'aggiunta del 1817 (FOSCOLO 1970b, p. 390: «camminando sopra la terra come di locanda in locanda, e drizzando volontariamente i miei passi verso la sepoltura») e per le sue inquietanti controfigure, Olivo (p. 180: «E per questo, oh quanto è un doloroso andar accattando di porta in porta la vita») e, per l'appunto, il Tenente.

32. Ma la radicale sfiducia nell'azione finisce per addensare ombre anche sull'eroismo del suicidio, soprattutto se l'atto è fine a sé stesso ed è immediatamente predisposto al diletto, come commenta a margine la più tarda lettera del 17 marzo: «Quando Catone

improponibile ogni forma di collaborazione con chi ha con le armi tradito ogni aspettativa di indipendenza, la rivolta si compie con l'autodistruzione, appetibile persino per l'intera patria e l'intera stirpe:

Ahi, se potessi, seppellirei la mia casa, i miei più cari e me stesso per non lasciar nulla nulla che potesse inorgoglire costoro della loro onnipotenza e della mia servitù! E' vi furono de' popoli che per non obbedire a' Romani ladroni del mondo, diedero alle fiamme le loro case, le loro mogli, i loro figli e sé medesimi, sotterrando fra le immense ruine e le ceneri della loro patria la lor sacra indipendenza. [FOSCOLO 1970b, p. 143].³³

Bibliografia

- Atti 1988 = *Atti dei Convegni foscoliani (1978-1979)*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, 3 voll.
- BANTI 2000 = A.M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.
- CERRUTI 1969 = M. CERRUTI, *Esperienza dell'irrazionale ed evasione dalla storia nel sonetto foscoliano «Forse perché»*, in ID., *Neoclassici e giacobini*, Milano, Silva, 1969.
- COLOMBO 2005 = A. COLOMBO, *Fra segno letterario e simbolo ideologico: Ugo Foscolo e le rovine della casa del Petrarca*, (2005), ora in ID., *I lunghi affanni ed il perduto regno: cultura letteraria, filologia e politica nella Milano della restaurazione*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, pp. 15-38.
- DEL VENTO 2003 = C. DEL VENTO, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo» (1795-1806)*, Bologna, Clueb, 2003.
- DEL VENTO 2006 = C. DEL VENTO, *Foscolo, Daru et le mythe de la «Venise démocratique»*, in C. DEL VENTO, X. TABET (éds.), *Le mythe de Venise au XIX^e siècle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006, pp. 47-60.
- DEL VENTO 2011 = C. DEL VENTO, *Il mito di Foscolo e il modello dell'«Ortis»*, in C. GIGANTE, D. VANDEN BERGHE (a cura di), *Il romanzo del Risorgimento*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2011, pp. 13-27.
- DE SANCTIS 1953 = F. DE SANCTIS, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1953.

s'uccise, un povero patrizio, chiamato Cozio, lo imitò: l'uno fu ammirato perché aveva tentato prima ogni via a non servire; l'altro fu deriso perché per amore della libertà non seppe far altro che uccidersi» (FOSCOLO 1970b, p. 338). Vedi sull'argomento CERRUTI 1969, p. 13, e NEPPI 2004, p. 134.

33. A detta di Girolamo Politi, è l'identica rabbiosa reazione invocata da Foscolo dopo il trattato di Campoformio in una delle ultime sedute della Municipalità, quando spinse «il suo furore fino all'eccesso d'insinuare accaloratamente al suo uditorio di correr a metter fuoco alla Città ne' siti principali, onde il tiranno dell'Austria abbia più tosto motivo di piangere sulle ceneri di Venezia che di esultare sulla sua schiavitù» (dispaccio ad Antonio Micheroux del 13 novembre 1797, riportato in DEL VENTO 2003, p. 69).

- DI BENEDETTO 1990 = V. DI BENEDETTO, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino, Einaudi, 1990.
- FOSCOLO 1952 = U. FOSCOLO, *Epistolario*, II, *luglio 1804 - dicembre 1808*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1952.
- FOSCOLO 1954 = U. FOSCOLO, *Epistolario*, IV, *gennaio 1812 - dicembre 1813*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1954.
- FOSCOLO 1956 = U. FOSCOLO, *Epistolario*, V, *1814 - primo trimestre 1815*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1956.
- FOSCOLO 1961 = U. FOSCOLO, *Tragedie e poesie minori*, a cura di G. Bezzola, Firenze, Le Monnier, 1961.
- FOSCOLO 1970a = U. FOSCOLO, *Epistolario*, I, *ottobre 1794 - giugno 1804*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1970² (1949).
- FOSCOLO 1970b = U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis. Nelle tre lezioni del 1798, 1802, 1817*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1970 (1955).
- FOSCOLO 1972a = U. FOSCOLO, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972.
- FOSCOLO 1972b = U. FOSCOLO, *Lezioni, Articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di E. Santini, Firenze, Le Monnier, 1972.
- FOSCOLO 1978 = U. FOSCOLO, *Scritti vari di critica storica e letteraria (1817-1827)*, a cura di U. Limentani con la collab. di J. Lindon, Firenze, Le Monnier, 1978.
- FOSCOLO 1981 = U. FOSCOLO, *Opere*, a cura di F. Gavazzeni, Milano - Napoli, Ricciardi, 1981.
- FOSCOLO 2005 = U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione*, a cura di E. Neppi, Firenze, Olschki, 2005.
- GENDRAT-CLAUDEL 2007 = A. GENDRAT-CLAUDEL, *Les descriptions de paysages dans l'«Ortis», «vicariae narrationis»*, in ID., *Le paysage, «fenêtre ouverte» sur le roman. Le cas de l'Italie romantique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, pp. 143-197.
- GIOIA 1833 = M. GIOIA, *Opere minori*, III, Lugano, Ruggia, 1833.
- GUAGNINI 2006 = E. GUAGNINI, *Un Foscolo odepotico ovvero La ricognizione del dolore*, in P. GUARAGNELLA, M. SANTAGATA (a cura di), *Studi di Letteratura italiana per Vitorio Masiello*, Roma-Bari, Laterza, 2006, II, pp. 21-30.
- LANGELLA 2005 = G. LANGELLA, *Le piccole patrie, e la grande*, in ID., *Amor di patria. Manzoni e altra letteratura del Risorgimento*, Novara, Interlinea, 2005.
- LINDON 1987 = J. LINDON, *Studi sul Foscolo inglese*, Pisa, Giardini, 1987.
- MARTELLI 1970 = M. MARTELLI, *La parte del Sassoli*, «Studi di filologia italiana», 28, 1970, pp. 177-251.
- MAZZINI 1944 = G. MAZZINI, *Note autobiografiche*, a c. di M. Menghini, Firenze, Le Monnier, 1944.
- MORETTI 1997 = F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Torino, Einaudi, 1997.
- NEPPI 2004 = E. NEPPI, *Prassi e parola negli scritti giovanili di Foscolo*, in E. NEPPI (éd.), *Ugo Foscolo, l'Italie et la Révolution française*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2004.
- NEPPI 2006 = E. NEPPI, *La «parte del Sassoli» fra giallo editoriale e iperboli foscoliane di vita e di morte*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 172, 2006, pp. 418-425.

- RAK 1988 = M. RAK, *La «società in miniatura». Una sequenza tematica dominante nelle «Ultime lettere di Jacopo Ortis»*, in *Atti 1988*, 1, pp. 403-432.
- ROMAGNOLI 1982 = S. ROMAGNOLI, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in *Storia d'Italia, Annali 5: Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 437-450.
- SCARABELLO 1988 = G. SCARABELLO, *Ugo Foscolo e la Municipalità Provvisoria di Venezia (1797)*, in *Atti 1988*, pp. 143-154.
- SETTEMBRINI 1934 = I. SETTEMBRINI, *Ricordanze della mia vita*, a c. di A. Omodeo, Bari, Laterza, 1934.
- TABET 2000 = X. TABET, *Ugo Foscolo, des désillusions italiennes à la Venise retrouvée*, «Chroniques italiennes», 2000, pp. 127-146;
- TATTI 2011 = S. TATTI, *Foscolo scrittore dell'Italia*, in B. ALFONZETTI, F. CANTÙ, M. FORMICA, S. TATTI (a cura di), *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 53-57.
- TERZOLI 2004 = M.A. TERZOLI, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno, 2004.
- THIESSE 1999 = A.M. THIESSE, *La creazione delle identità nazionali in Europa*, Bologna, Il Mulino, 2001 (ed. or. Paris, Seuil, 1999).
- VELLI 1983 = G. VELLI, *Memoria letteraria e poiesi nel Foscolo giovane*, in ID., *Tra lettura e creazione*, Padova, Antenore, 1983.

ABSTRACT *In his «Ultime lettere di Jacopo Ortis» Foscolo replaces the image of a long-desired and unified, but as a matter of fact torn and denied, homeland with the betrayed Republic of Venice. In his desperate way, though, Jacopo touches the literary tradition of Italy in symbolic places, contributing to start in a decisive way the Risorgimento adventure.*

«Il filo della parola stampata»

Il giornalismo come legame
tra Pier Maria Pasinetti e l'Italia

Nicola Scarpelli

L'intensa attività di scrittura che Pier Maria Pasinetti conduce nel corso della propria eclettica carriera si manifesta – e con esiti importanti –, oltre che nella narrativa, nel lavoro giornalistico assiduamente svolto da oltreconfine, a sostegno di un irrinunciabile legame con il proprio paese. Tale lavoro si situa in un arco cronologico cruciale per lo sviluppo della cultura italiana nella seconda metà del Novecento, e ripercorrerne l'andamento – grazie alla lettura degli articoli e della corrispondenza che vi corre parallela (documentazione conservata presso l'Archivio «Carte del Contemporaneo» del Centro Interuniversitario di Studi Veneti) – significa affacciarsi su un panorama storico che pare impregnare le pagine ingiallite dei quotidiani e le lettere spedite a colleghi, amici e famigliari, che dei pezzi giornalistici sono sovente il naturale complemento: l'eco del conflitto mondiale vibra prepotentemente nella riflessione *in itinere* di un intellettuale immerso nel turbinio della Storia, attento a coglierne puntuale i rivolgimenti nelle manifestazioni artistiche, politiche, sociali e teso a farne scaturire il progetto di una nuova cultura.

Esaminando una parte scelta delle carte del «Fondo P.M. Pasinetti» si vedrà in particolare la valenza dell'azione giornalistica dell'intellettuale-*expatriate* alla luce di uno scambio epistolare con Curzio Malaparte, che registra bilanci e propositi sull'Italia del '43; e, ancora, ci si soffermerà sulle recensioni scritte per il Corriere Letterario nel corso degli anni sessanta – *incipit* di una lunga corrispondenza dall'America per il quotidiano di via Solferino – attraverso la «lente» del carteggio tra Pier Maria e l'amico Enrico Emanuelli, direttore dell'inserto.

Una professione svolta accuratamente per troppi anni perché ci si possa accontentare di una veloce panoramica, ma gli ingrandimenti messi a fuoco da questo studio non sono privi di suggestivi dettagli. Servono, soprattutto, a collocare l'intellettuale col suo cosmopolitico percorso privato in quel quadro pubblico italiano mai perso di vista – nell'eser-

cizio del mestiere letterario - nonostante la lontananza e le intemperie della Storia.

Il primo approccio professionale di Pier Maria Pasinetti alla scrittura è in effetti riconducibile, prima che alla narrativa, all'attività giornalistica, che l'autore inaugura scrivendo, diciannovenne, per il «Corriere Padano». È, questa, una breve esperienza che lascia poi spazio al lavoro di redattore del «Ventuno», rivista fondata con il fratello Francesco nel 1932 nell'orbita del GUF veneziano (cfr. PIETRAGNOLI 2002). In questa «Gazzetta di Poesia», che proponeva «cronache di letteratura, arti musicali e figurative, cinema, teatro, radio», Pasinetti affianca alle recensioni letterarie e cinematografiche corsivi raccolti in una rubrica intitolata *Cucina* e firmata con lo pseudonimo di «Il Cuoco». Sono stoccate all'opportunità e ai luoghi comuni di certi salotti cittadini, cui Pasinetti oppone un'azione culturale tesa a imporre nuovi modelli e nuovi protagonisti incaricati di scardinare l'arrugginito sistema politico-intellettuale veneziano. Si va dalla polemica sulla Biennale e sul suo segretario generale Antonio Maraini (PIETRAGNOLI 2002, p. 72), alla critica di Edmondo De Amicis, alle frecciate contro Ugo Ojetti (cfr. MILANESE 1970-1971, p. 35), attraverso un periodare appuntito e preciso. Si legge in questi pezzi e in quelli degli altri «giovanissimi» che lavorano al «Ventuno» una dinamica tipica dei campi sociali, ivi compreso quello culturale:¹ la lotta tra chi ne è parte e chi vi vuole entrare. È evidentemente una lotta «controllata», fatta «brillare» sulle pagine di una gazzetta studentesca che nasce e vive in seno al fascismo; insomma, una *bagarre* generazionale fisiologica e tollerata, ma che agli occhi del regime pure doveva avere una potenzialità esplosiva, visto che nella seconda fase della rivista - quella che ha inizio nel gennaio 1934 - il nuovo «marchio» «Rivista di cultura del GUF di Venezia sotto gli auspici della Federazione Veneziana dei Fasci di Combattimento» porta con sé il miglioramento tipografico ma anche l'eliminazione della fastidiosa² rubrica del *Cuoco*. Pasinetti continua

1. «*asse fondamentale* che struttura i rapporti di forza, nei campi culturali, è l'opposizione tra ortodossia e eresia, ovvero l'opposizione tra le posizioni già consacrate e le posizioni dei pretendenti, che aspirano alla consacrazione. [...] il motore del cambiamento sono i nuovi entranti, che possono accedere all'esistenza soltanto se riescono a imporre una concezione dell'arte diversa da quella in auge» (BOSCHETTI 2003, pp. 60-61). A essere messa in discussione, più che la linea politica, è la gerarchia, che i «giovanissimi» del «Ventuno» intendono scavalcare. È la naturale ambizione di chi ha gli strumenti culturali per imporsi nel panorama sociale. Interessante rilevare che, in alcuni casi e in tempi più maturi, gli stessi strumenti porteranno al dissenso rispetto al fascismo.

2. Fastidio che Pasinetti riconduceva orgogliosamente alle linee programmatiche della rivista prima ancora che ai propri corsivi: «Nella città in cui questa gazzetta di poesia viene

tuttavia a firmare editoriali e recensioni, fino a quando il suo percorso universitario non lo allontana da Venezia.

Comincia così l'attività di inviato per la «Gazzetta del Popolo» di Ermanno Amicucci, per la quale non nasconde un certo orgoglio nello scrivere al padre: «Sono praticamente sicuro di essere l'unico ventitreenne in Italia che guadagna 500 al pezzo».³ L'esperienza personale è al centro della scrittura, tanto che i primi articoli spediti al quotidiano torinese sono i *reportages* del viaggio di studio a Oxford, compiuto tra il 1934 e il 1935; lo stile giornalistico gli consente una esplicita personalizzazione del racconto (ciò che caratterizzerà stilisticamente anche la produzione romanzesca, percorsa in maniera ricorrente da un biografismo implicito), come ne *Il segreto di Oxford*, articolo in cui descrive il sistema del tutorato nell'Università inglese tirando in ballo l'esperienza diretta del mondo accademico, in maniera quasi diaristica: «Un mio amico che è sotto lo stesso tutore che ha avuto Aldous Huxley, mi dice che quando quello chiese al futuro autore del *Sorriso della Gioconda* se avesse intenzione di studiare la letteratura inglese, il ragazzo rispose che la sapeva già; il vecchio docente scuote il capo e conclude sempre che Huxley era molto brillante» (PASINETTI 1934c [ACC/PMP, coll. 4.14]).⁴

Di qui in avanti le collaborazioni giornalistiche si moltiplicano: tra il 1938 e il 1940, entrato in contatto con i circoli intellettuali romani, scrive per «Cinema» e per «Primato», continuando poi, negli anni seguenti, con alcune tra le riviste più popolari, quali «Oggi», «Il Tempo», «Cronache», «Settimo giorno», «Paese Sera». Nonostante il chiodo fisso di Pasinetti per la narrativa,⁵ si vede come il giornalismo non sia semplicemente una parentesi, un temporaneo sostegno economico agli studi o all'impervia carriera da romanziere. È, piuttosto, un modo per

stampata, la calma, la brevità, lo spirito di affermazione che ci animano vengono ritenuti boriosi e inopportuni, e non ce se ne riconosce il diritto. La nostra serenità di giudizio, il nostro occuparci con ponderazione di svariate cose, danno fastidio» (PASINETTI 1932, p. 2).

3. A Piero (nomignolo di Carlo Pasinetti), Berkeley, 22 gennaio 1937 (ACC/PMP, Cart. 41).

4. Lo stesso aneddoto si legge in PASINETTI 2010: l'amico citato è Allan Seager (vedi p. 70); anche la rievocazione del viaggio verso l'Inghilterra via Strasburgo-Bruxelles-Ostenda (cfr. pp. 56-62) è in buona parte tratta dall'articolo *Viaggio invernale verso la Manica* (1934b; ACC/PMP, coll. 13.11) - non a caso, una nota di S. Tamiozzo (in p. 56) riporta un appunto presente nelle bozze dell'opera che Pasinetti aveva poi cancellato: «Dirò qui, una volta per tutte, che se fra gli articoli che [...] ho ancora (pallida stampa su carta un po' sgretolata) trovo ogni tanto qualcosa di utile e simpatico io non cito ma, senza dir niente a nessuno, amalgamo».

5. Vedi PASINETTI 2010, p. 39: «Mi sono iscritto a Lettere. Era la cosa normale per uno che si occupava di letteratura. Che aveva anzi molto l'idea di fare lo scrittore. Di romanzi. Chissà se è stata un'idea buona. Comunque non propriamente mia. È venuta da sé, l'ho trovata là, già pronta, chissà quando o come».

rimanere legato all'Italia, per partecipare alla vita culturale anche da lontano, magari con la maggiore consapevolezza di chi assume una prospettiva più ampia. Di qui la voglia di restare costantemente informato su ogni fermento intellettuale, soddisfatta dai pronti aggiornamenti di Francesco: «Il Ventuno va piuttosto male. È una rivista piena di classifiche ecc. Adesso pullulano nuove riviste; Malaparte sta combinandone una Prospettiva che non so quando esce, Longanesi fa uscire un giornale intitolato Omnibus. Poi riprende Circoli che era sospeso. Vedrai tutto al tuo ritorno» (a Pier Maria, Roma, 17 aprile 1937 [ACC/PMP, coll. 5.14]). E di qui anche il nervosismo «per le ovvie leggende» che accompagnano la prima pubblicazione di *Rosso Veneziano* (a Roma per Colombo, 1965):

che il libro sia stato scritto qui (occupo la casa da meno di un anno, e comunque il libro è stato scritto in massima parte in Italia, e in Svizzera, nel Valais, a Crans, in un meraviglioso mese); che ci abbia proprio messo 10 anni; che io sia improvvisamente saltato fuori come un fungo dopo la pioggia mentre in realtà scrivo più o meno ininterrottamente sui giornali italiani dall'età di anni diciassette e appartengo in pieno alla cultura italiana, proprio come chi, fra le altre cose, cerca di farla risultare sul piano mondiale. [...] quel tipo di emigrazione culturale che la guerra e tante altre cose hanno intensificato verso l'America non è un esilio, un'evasione, è un ampliamento. C'è una bella differenza. La cultura italiana ha molti numeri per *esistere* sul piano mondiale. Chi sceglie tale *esistenza* non se ne estranea. Se ne estranea semmai chi rimane attaccato alla parrocchia. [A Enrico Emanuelli, Los Angeles, 25 settembre 1959 (ACC/PMP, coll. 44.45). In corsivo le sottolineature di Pasinetti].

Non sfugge la sentita rivendicazione di un'identità precisa, tanto più netta nei suoi contorni («appartengo in pieno alla cultura italiana») quanto più svincolata da confini localistici (la «parrocchia» abbandonata per porsi su un «piano mondiale»), ancor più rilevante se si considera che la presa di coscienza matura precocemente e in un angusto contesto di autarchia e di retorica nazionalistica; né sfugge il nesso tra cultura italiana e mestiere giornalistico, che illumina la lunga frequentazione di riviste e quotidiani nazionali, portata avanti dalla adolescenza.

I ritmi serrati del giornalismo consentono d'altra parte una partecipazione assidua e diretta al dibattito culturale, la cui urgenza – riproposta dalla guerra – investe gli intellettuali che vi prendono parte di un ruolo fondante; e Pasinetti vuole partecipare, perché sin dai tempi del «Ventuno» crede nel «concetto di cultura come orientamento di tutta la vita» (PASINETTI 1934, p. 4), perché considera privilegiato il proprio orientamento, che ha coordinate internazionali, perché ha una conoscenza diretta di canali diplomatici che ritiene percorribili per risolle-

vare l'Italia⁶ e perché ha un'alta considerazione della scrittura, della sua funzione; ma le difficoltà di tale scelta sono evidenti:

Io ho qui mezzo fatto un affare su Berlino, ma temo che sia troppo personale: qualcosa come una confessione, una raccolta di impressioni e ricordi, con una conclusione non ottimistica: per molte ragioni dunque forse poco adatta. Ma vedrò. [...] Attraversiamo un momento nel quale scrivere non è facile. Si può raccogliere, registrare; ma mettere in ordine, scendere a conclusioni, è complesso. Ed io non sono purtroppo capace di scrivere altro che cose le quali contengono almeno un accenno al fondamentale, alle idee madri. (A parte quello che si può scrivere per Cinema, che ha un campo molto specifico, e che è poi come una chiacchiera al caffè). [A Francesco Pasinetti, Gottinga, 14 giugno 1941 (ACC/PMP, coll. 6.102)].

È il giugno 1941 quando Pier Maria scrive queste righe: portano il segno di un dissidio, di una spaccatura che vede contrapporsi il «letterato-letterato», lettore universitario orientato alla carriera accademica, al «letterato-ideologo». ⁷ Se da un lato *reportages* e divagazioni culturali gli consentono di continuare il proprio lavoro di giornalista e scrittore in virtù di una separazione tra arte e politica, dall'altro si fa prioritaria la questione delle «revisioni» e degli «esami di coscienza» da parte degli intellettuali, che hanno ora il compito di chiarire la propria posizione al fine di «rivedere lontane previsioni e passati errori, grandezze e miserie», per prepararsi, insomma, all'avvenire; «La situazione», dirà in un discorso alla Dante Alighieri di Stoccolma che FORNASIERO 2011, p. 127, colloca dopo il 25 luglio e prima dell'8 settembre 1943, «è tale da chiamare in causa nettamente la cultura. La cultura non è neutrale, è in guerra».

Alla crisi del regime Pasinetti avverte il limite della «cultura-laboratorio» cui antepone, infine, la «cultura-azione», ⁸ cosicché le «registrazioni» degli anni precedenti lasciano il posto a improrogabili «conclusioni».

6. «Sono andato a Stoccolma nel '42 e là ho preso subito contatto con inglesi, con americani [...] volevamo per dir così fare la pace separata [...] ci illudevamo, anche con diplomatici italiani che erano là in quel periodo» (in SANGUINETI WHITE 1985, p. 11).

7. Sono i due tipi prevalenti di letterato negli anni trenta e quaranta in Italia, come conseguenza delle trasformazioni sociali e culturali portate dal fascismo: da una parte c'è il «letterato-letterato», disinteressato alla politica e rifugiato nella cultura, e dall'altra il «letterato-ideologo», impegnato politicamente a sostegno o in contestazione rispetto agli apparati ideologici (cfr. LUPERINI 2001, p. 17).

8. Distinzione teorizzata da Giuseppe Bottai nell'articolo *Cultura in azione* (1936). «Cultura-azione» e «Cultura-laboratorio» sono i due spazi che polarizzarono gli intellettuali dopo la crisi della politica culturale del fascismo del '36, e che Bottai cercò di unificare attraverso «Primato».

Nel pezzo *Una notte di luglio nel Nord*, scritto nel '43 per «Il Popolo di Roma» di Alvaro, denuncia la natura vessatoria dell'educazione che per anni è stata imposta da «animi interessati» e parla di Mussolini come di un «uomo finito da tempo, e che un largo complesso di artifici aveva fatto sopravvivere fino ad oggi, spento perfino nel cuore di quelli che dichiaravano sonoramente di credere in lui» (in IKONOMOU 2011, pp. 119-120); per lo «Svenska Dagbladet» (19 agosto 1943) scrive *Thoughts after Fascism*, in cui indica i pensatori italiani antifascisti come le forze vive su cui può contare il paese, giunto finalmente il momento di una rieducazione libertaria.

Ma l'*engagement* pasinettiano prende un'altra via rispetto a quella intrapresa dai vari intellettuali che si organizzano in patria contro il regime per una rifondazione politica e culturale. Lo scambio epistolare con Curzio Malaparte è paradigmatico dell'orientamento transnazionale di Pier Maria e del significato che assume in particolare l'America nella riflessione sulla «ricostruzione» (cfr. TAMIOZZO GOLDMANN 2011); il 15 agosto del '43 Malaparte scrive a Pasinetti:

Penso che tu potresti far molto, anche a Stoccolma. Non puoi disertare. Non puoi tirarti indietro. Basterebbe formare un piccolo gruppo di italiani intelligenti, con un programma di libertà [...]. Su questo dobbiamo battere, senza precisare nessun concreto programma politico e sociale, in modo da non spaventare gli eventuali aderenti [...] quando sarà giunto il momento si preciseranno le idee, e si comincerà ad agire. Chiamalo «Italia libera» o «Comitato di rivoluzione liberale» o come vuoi.

Pasinetti, colpito dalla degenerazione della situazione descritta da Malaparte – che racconta di aver passato una settimana recluso a Regina Coeli insieme a diversi intellettuali incarcerati dal regime – risponde da Stoccolma il 1° settembre:

Il gruppo di italiani intelligenti ecc. che tu auspichi non può essere reclutato tra coloro che per caso si trovano qui; essi si conterebbero sulle dita di una mano, e non avrebbero alcun significato. Ciò che si può tentare è di allargarsi di qui ad una sfera più ampia, che arrivasse a toccare gl'Italiani di altri luoghi, soprattutto d'America; fare un ponte fra l'Italia e quelli. E poi si può far da ponte anche in un altro senso, simile del resto dal punto di vista almeno tecnico. Qui, ripeto, ci sono finestre su ambe le parti. È quindi nostro dovere contribuire a dare all'altra parte un'idea giusta di noi, p. es. indicare appunto, sia direttamente sia in altri modi, quale sia la situazione vera dell'Italia e segnalare (di ciò sono ignoranti!) quali siano le forze che in ultimo sono destinate a contarvi.

Dalla risposta emerge una forte disillusione rispetto alla possibilità di organizzarsi politicamente. Ciò che pare più «concretamente possibile»

è «dare un'idea giusta di quelle categorie di persone e di quelle idee alle quali deve appartenere l'avvenire», attraverso gli strumenti del giornalismo già messi in opera con *Thoughts after Fascism* (spedito anche in America). Insomma, è chiaro che l'obiettivo non è quello di rientrare in Italia, ma quello di conservare una visione più ampia («resto dell'opinione che questa posizione possa servire principalmente perché ha due finestre, una sulla parte nostra, una su quell'altra parte»). Il prezzo sarà l'opinione comune di una perifericità che Pasinetti, pur raggiunta la doppia stabilità Venezia - Los Angeles,⁹ faticherà a scalfire.

Si è visto come l'attività giornalistica sia un po' la traccia della «emigrazione culturale» di Pasinetti: l'«apprendistato» internazionale degli anni trenta e quaranta - tra Inghilterra, Stati Uniti, Germania, Svezia - sin dal principio è documentato da *reportages* che testimoniano la curiosità intellettuale di un giovane affezionato al proprio paese ma desideroso di un orizzonte più ampio. La corrispondenza giornalistica gli consente di esprimere al meglio la condizione di scrittore italiano all'estero, permeabile a influssi culturali stranieri e allo stesso tempo vigile sulla realtà nazionale monitorata da oltreconfine.

Una figura importante per il consolidamento di tale condizione è, a partire dagli anni '50, Enrico Emanuelli, che dopo le esperienze giovanili della «Libra», di «Critica fascista» e di «Primato» si afferma come giornalista scrivendo per «La Stampa», «L'Europeo», «Epoca», il «Corriere della Sera». Emanuelli, conosciuto ai tempi del «Ventuno», intrattiene con Pasinetti una lunga corrispondenza, che dal 1933¹⁰ si protrae - con qualche interruzione¹¹ - fino al 1967, anno della sua scomparsa. Dal dopoguerra in avanti l'epistolario conserva l'eco di un sodalizio professionale che accompagna Pasinetti da testate importanti quali «Il Mondo», «Cronache», «Settimo Giorno» - dove pubblica saltuariamente - alla più solida collaborazione con il «Corriere della Sera»; certamente un approdo importante, vista la considerazione che Pasinetti mostra di avere per la testata già nel 1940, nel chiedere a Francesco d'esservi abbonato:

9. Nel 1949, conseguito a Yale il primo PhD in *comparative literature*, con René Wellek, Pasinetti si trasferisce in California, dove insegnerà alla UCLA fino al 1985, portando avanti progetti di rilievo, come l'introduzione degli studi comparatistici, la fondazione della rivista «Italian Quarterly» e la collaborazione alla *Norton Anthology of World Masterpieces* di Maynard Mack. Pur stabile negli Stati Uniti, continuerà a trascorrere sei mesi all'anno a Venezia.

10. In PASINETTI 2010, pp. 97-98, Pasinetti scrive di aver conosciuto Emanuelli a Milano, per la recensione sul «Ventuno» delle *Storie crudeli* (1933).

11. MUTTERLE 2001, p. 143, individua con precisione gli iati di silenzio: «dal 1942 al '48 (qui gioca un evidente ruolo negativo la guerra), dal 1956 al '59 e dal 1960 al '64; in questi due ultimi casi, non parlerei di rotture, piuttosto di incidenti di percorso».

«Dovresti perciò abbonarmi immediatamente a quello, che in fondo è il migliore giornale italiano, cioè il Corriere della Sera» (Gottinga, 21 settembre 1940 [ACC/PMP, coll. 6.13]).

Ripercorrendo le tappe di questo tragitto attraverso alcune lettere degli anni cinquanta e sessanta, si legge come Emanuelli colga nella giusta misura il valore che ha per Pasinetti la scrittura («fai bene a scriverci per non allontanarti dall'Italia. Anzi, dovresti allacciare rapporti con altre pubblicazioni. Tenere fra te e noi questo filo della 'parola' stampata» - lettera a Pasinetti, Milano, 19 marzo 1955 [ACC/PMP, coll. 44.13]) e si impegna per darle la giusta vetrina, riconoscendone il pregio:

Sono stato ieri a Torino, ed ho parlato con Giulio De Benedetti, direttore della Stampa. Dopo la mia chiacchierata mi disse che «andava bene quanto gli proponevo e che accettava ad occhi chiusi, fidandosi di me». Gli ho detto un mucchio di storie, quelle che tu stesso conosci: chi sei, che hai fatto (e scritto), che cosa fai. Gli ho raccontato due o tre episodi che tu stesso mi raccontasti nelle tue ultime lettere: il funerale di un Mann, la faccenda del trono per S. M. Otto, Charlot che rifà la Duse e il proprio padre. Anzi, se mi permetti un consiglio: dovresti scrivere *subito* un articolo sul tuo incontro con Charlot. [...] Altro consiglio: dovresti cominciare con due o tre pezzi molto giornalistici cioè con un tema nello stesso tempo facile (per il pubblico) e sostanzioso: Charlot è un buon esempio. Poi, quando ti sei fatto la fama, dentro il giornale, che sei uno che la sa lunga, puoi anche varare articoli più sottili, di informazione culturale, o di precisazioni letterarie, ecc. [A Pasinetti, Milano, 9 maggio 1950 (ACC/PMP, coll. 38.34)].

Consapevole delle qualità letterarie di Pasinetti, Emanuelli scherza sulle sue incertezze (in una lettera esordisce bonariamente chiamandolo «caro stupidone incerto» - a Pasinetti, Milano, 13 settembre 1950 [ACC/PMP, coll. 202.24]) e incoraggia un accesso più deciso a quel mercato della carta stampata che Pasinetti frequenta a distanza ormai da anni:

Come vedi, quella sera, nella tua stanza, davanti a quella tua macchina da scrivere che al posto dell'a ha un'altra strana lettera, ho avuto ragione nell'insistere e nel «redigere» la lettera di presentazione per Pannunzio. Ormai, caro mio, il ghiaccio è rotto: tu non hai altro da fare che continuare. Come agente letterario, questo ho imparato dall'America, aspetto, a «stretto giro di posta», la percentuale. In seguito, se vorrai mandare sempre a me i tuoi articoli, provvederò con la stessa cura alla loro collocazione. [...] Sei contento? Ostrega, davanti al «Charlot» pubblicato ti ricorderai forse un attimo di me. Non più di un attimo: soprattutto niente sentimentalismi. Percentuali per iddio. [A Pasinetti, Milano, 13 settembre 1950 (ACC/PMP, coll. 202.24)].¹²

12. Lo «Charlot» è l'articolo *Charlot in salotto* (PASINETTI 1950). Mario Pannunzio (1910-1968), allievo di Leo Longanesi, fondò nel 1949 il settimanale, che diresse fino al 1966.

L'impegno giocoso a farsi agente letterario è ribadito in una lettera successiva, quando Emanuelli - dopo l'*assist* per «Il Mondo» - punta a collaborazioni più regolari, pur conoscendo la «irregolarità» di Pasinetti:

Dunque, io continuo davvero ad essere il tuo «agente». Non so ancora se l'articolo apparso nel «Mondo» sia caduto sotto gli occhi del De Benedetti; so che lo ha visto e letto il Giannino Marescalchi, e me ne ha parlato. Io subito gli ho detto che tu intendevi riprendere a scrivere per qualche giornale italiano, eccetera; e lui, il Giannino, ha voluto il tuo indirizzo e mi ha assicurato che ti avrebbe scritto, invitandoti, eccetera. Per la verità, devo aggiungere, che il sopracitato Giannino brontolò due o tre volte: «Quello - saresti tu - dice di scrivere e poi non si decide a scrivere». Non far stupidaggini [...]. Fra qualche giorno dovrò, per altre cose mie scrivere a Pannunzio. Allora tirerò in ballo anche te, lo ringrazierò della pubblicazione fatta e lo solleciterò a mettersi in contatto direttamente con te (caso mai non l'abbia già fatto). [A Pasinetti, Milano, 8 ottobre 1950 (ACC/PMP, coll. 44.06)].

Pasinetti mostra in effetti una certa indipendenza, pubblicando in maniera discontinua e orientandosi anche su riviste esterne al circuito di Emanuelli. Il quale, però, resta un punto di riferimento importante, sempre capace di intercettare la lunghezza d'onda dell'amico:

Io, se Epoca ti interessa (vedrai dopo perché ti dico questo) ti consiglio una cosa: mandami un appunto con sopra i due o tre argomenti americani che vorresti trattare. O dimmi quale «lavoro» pensi di poter sbrigare dall'America. Io posso parlarne a Biagi, direttamente; posso avere in poche ore un risposta [*sic*]: il sì od il no. Con Biagi vivi tranquillo perché se dice di sì è sì. [...] Ecco quel che più sopra intendevo dire con la parentesi: tu dovresti collaborare non all'Espresso o ad Epoca, ma al Mondo. Il Mondo è più congeniale al tuo gusto: potresti fare con un certo ritmo alcune «Lettere dall'America». [...] Il Mondo vende poco (45.000 copie); Epoca vende molto (500.000 copie); ma un articolo sul Mondo viene letto dalle persone che ti interessano; su Epoca viene letto da gente di cui non t'importa nulla. [A Pasinetti, Milano, 16 gennaio 1956 (ACC/PMP, coll. 38.138)].

Nonostante il consiglio e nonostante quel primo, favorevole aggancio a «Il Mondo» avvenuto già nel 1950 con il pezzo *Charlot in salotto*, la corrispondenza con il settimanale di Pannunzio si affievolisce dopo poche pubblicazioni, senza dar luogo a una vera collaborazione: alle riviste di nicchia Pasinetti preferisce le larghe tirature dei giornali più diffusi, probabilmente anche nell'ottica di crearsi uno spazio e un pubblico come romanziere. Nondimeno, quando pubblica i primi romanzi in Italia Emanuelli si attiva per «smuovere le acque» della critica letteraria al fine di favorirne la circolazione; è il caso, per esempio, di una recensione de *La*

confusione suggerita a Carlo Bo, dopo che la richiesta a Montale («preso da certe storie di eredità, dopo la morte della Mosca» - a Pasinetti, Milano, 18 febbraio 1964 [ACC/PMP, coll. 44.24]) si era arenata. L'intento è evidentemente quello di «legittimare» un autore poco familiare, da molti associato al mercato anglosassone più che a quello italiano («la voce di Bo» scrive Emanuelli «costituisce una sveglia per i poltroni e i diffidenti»).

Da questo confronto duraturo che si articola in avvicendamenti e in momenti di distacco (la guerra prima e i diversi percorsi professionali poi giustificano le rotte parallele di due amici «sempre sul punto di realizzare incontri che vengono a mancare» - MUTTERLE 2001, p. 147) nasce la collaborazione al «Corriere della Sera», per il quale Emanuelli - a partire dal 1963 - diventa redattore letterario, sotto la direzione di Alfio Russo. In una lettera del 18 febbraio 1964 lancia la proposta della corrispondenza dall'America:

dovresti cominciare la collaborazione al «Corriere». Un articolo ogni mese sicuro: dovresti dire agli italiani quale libro è più venduto negli Stati Uniti e perché; contemporaneamente quale è il più bello del mese e perché. Dico così dal momento che non sempre il più venduto è anche il più bello. Qualche volta può capitare che il più venduto sia anche il più bello: tanto meglio.

E poi, altri argomenti: come si fabbrica un best-seller o qualche intervista con un autore. O sulla psicologia degli autori americani: il Salinger che fa il misterioso e qualcon [*sic*] altro che fa tutto diverso. Vedi, vedrai tu. [ACC/PMP, coll. 44.24].

Poche indicazioni che Pasinetti recepisce prontamente lavorando su autori campioni di incassi: Mary McCarthy, Saul Bellow, Truman Capote. È la prima fase della collaborazione, quella in cui - salvo qualche apparizione in terza pagina¹³ - è «ospitato» principalmente dal «Corriere letterario»;¹⁴ collaborazione, tra l'altro, che parte in quarta:

stamattina alle ore 10 (locale), ho ricevuto il tuo articolo. Era sabato. L'ho letto. Alle ore 13 sono andato al giornale e alle 13 e 15 era in tipografia. Parlo sempre del tuo articolo. Domani mattina, domenica, sarà stampato in 500.000 copie. Più veloci di così...

13. Con *Baracca e burattini*, pubblicato il 7 luglio 1966, Pasinetti firma il primo elzeviro in terza; è un brano, poi confluito nel romanzo *Il Ponte dell'Accademia* (1968), in cui il suo *alter ego* Gilberto Rossi rievoca degli spettacoli di marionette allestiti durante l'infanzia e la figura del padre, ricalcando la biografia del proprio autore (cfr. PASINETTI 2010, pp. 25-26).

14. Sulla collocazione degli articoli di Pasinetti all'interno del «Corriere della Sera» si veda DI STEFANO 2011: che ripercorre i passaggi di Pasinetti dall'inserto letterario alla terza alla luce dei mutamenti che coinvolgono le pagine culturali tra gli anni dieci e gli anni novanta.

Ecco che la collaborazione è cominciata. [...] un articolo al mese che abbia come spunto «il libro più venduto nel mese» va sempre bene (e va bene anche come hai «fatto» la McCarthy). E, sempre ad ogni modo, tieni presente che non scrivi per una rivista letteraria specializzata, ma per un grande quotidiano, che non ha 500 lettori, ma 500.000 lettori (fai tu una media del gusto e della preparazione culturale). [A Pasinetti, Milano, 22 febbraio 1964 (ACC/PMP, coll. 44.25)].

Nonostante gli accorgimenti suggeriti, Pasinetti non pare propenso a concedere troppo ai gusti del lettore medio e si spinge a una lettura critica delle opere in recensioni di largo respiro, forti di ricercatezza stilistica e di una solida competenza letteraria. Accade così che la recensione de *Il gruppo* della McCarthy (PASINETTI 1964) parli dell'evoluzione di certi costumi americani, cui si accompagnano considerazioni sull'*establishment* intellettuale e sulla ricezione del romanzo; o, ancora, che nello scrivere di Faulkner¹⁵ Pasinetti si addentri in questioni tecniche come la canonizzazione dell'autore, citando studi critici e pubblicazioni universitarie («Ora abbiamo raggiunto una pietra miliare con la recentissima pubblicazione dell'opera di Cleanth Brooks, *William Faulkner: il paese di Yoknapatawpha*, presso la Yale University Press») e allargando il campo a impervi riferimenti letterari («Faulkner è uno scrittore difficile e lo sapeva, ma è interessante oggi la qualità del suo successo, la sua maniera di diventare un classico: più vicina a quella di un Mark Twain che a quella di un Joyce»); e, a proposito di questo pezzo, in una lettera del 6 marzo 1964 Emanuelli scrive: «L'ho letto e va bene. Anche la foto è stupenda e la metterò con l'articolo. Che è un po' meno giornalistico del primo; ma pazienza. Questo si rivolge già ad un pubblico più specializzato (il che, dopo tutto, non è male)» (ACC/PMP, coll. 44.28). Dieci giorni dopo, un'altra lettera giustifica il ritardo della pubblicazione e riaccenna garbatamente alla questione della specificità, a mo' di raccomandazione implicita per il futuro: «Caro P.M., non allarmarti: ieri non sono riuscito a pubblicare il tuo articolo su Faulkner soltanto per motivi tecnici: c'era un Carlo Laurenzi "d'obbligo". Ma il tuo articolo, già te l'ho scritto, va bene, anzi benissimo per me; forse, per il lettore comune un po' meno. Ma peggio per lui» (a Pasinetti, Milano, 16 marzo 1964 [ACC/PMP, coll. 44.27]). Segue una ulteriore posticipazione al 23 marzo e in quanto scrive Emanuelli si registra una certa «apprensione» da parte di Pasinetti: «Ho ricevuto ieri il tuo tele, un po' angosciato. Ma, allora, non hai ricevuto una mia lettera dove ti spiegavo il perché del ritardo?» (ACC/PMP, coll. 44.26) – ma la lettera, quella del 16 marzo, Pasinetti l'ha

15. Articolo pubblicato poi nella raccolta *Dall'estrema America* (1974, pp. 86-88).

ricevuta (è infatti conservata nel carteggio) anche se non si può stabilire se gli sia arrivata con ritardo rispetto a quella del 23.

A dispetto di un inizio nel segno dell'entusiasmo, la collaborazione prosegue un po' a singhiozzo e il proposito di uno o due pezzi al mese viene disatteso.¹⁶ La tempistica postale e le occupazioni di Pasinetti da un lato e le leggi giornalistiche dall'altro non aiutano; il 7 aprile 1964 Emanuelli scrive: «mi dicevo proprio ieri mattina: "oggi sento che arriva l'articolo del Pasinetti". E invece niente. Io ne aspetto due: uno su Gogarty-Joyce, l'altro su John Cheever [...] Ma: forse stasera, forse domani arriverà il primo dei tuoi articoli. Io aspetto, con una certa impazienza» (ACC/PMP, coll. 44.36); arriva invece il 23 aprile:

soltanto questa sera è arrivato il tuo Joyce-Gogarty e io, che sono stato il primo lettore, mi sono divertito molto [...] Ma guarda che non può andare domenica prossima. Adesso, la domenica, il giornale è a 32 pagine, cosa mai vista in Italia; e per alleggerire il lavoro in tipografia il sabato notte, mi fanno «fare» la pagina il venerdì. Ma lo vedrai pubblicato senz'altro domenica tre maggio. [...] Non perdere tempo per il Cheever. Così non capiterà nessun altro ritardo. Hai impostato domenica 19 e però l'articolo è arrivato giovedì 23, tardo pomeriggio. Aerei della malora, in mona. Ciao. [ACC/PMP, coll. 44.32].

Ma l'8 maggio il pezzo non è ancora andato in stampa: «Caro P.M., pazienza. L'articolo è già composto da dieci giorni, ma la faccenda del premio internazionale di letteratura dato alla Sarraute, a Salisburgo, ti ha rubato il posto. Sarà per domenica prossima» (ACC/PMP, coll. 44.29). Il 4 giugno ancora segnali di rallentamento: «Caro P. M., bene, il piatto piange (a poker) e la pagina piange (al giornale). Dopo l'amicizia Joyce-Gogarty, silenzio. E perché? Non potresti fare un altro "libro più letto oggi in America"?» (ACC/PMP, coll. 44.55).

Pare, insomma, che al di là delle intenzioni manchi spesso tra i due amici il giusto «ritmo», tanto nella conduzione del lavoro giornalistico, quanto nella gestione del loro rapporto:

Caro P. M.,

sono tornato a Milano soltanto ieri, dopo un mese giusto di assenza e di vacanza (lavorativa). Così non ci siamo visti a Milano, e tu adesso sei a Los Angeles senza i miei saluti. Pazienza. O spazienza. Dici che vorresti essere meno saltuario nella collaborazione alla pagina; e detto questo dipende soltanto da te mettere

16. Nella citata lettera del 6 marzo 1964, quando si stanno delineando le modalità della collaborazione, Emanuelli scrive: «Forse c'è stato un equivoco: io non ti ho mai detto di fare quattro articoli ogni mese (non potrei avere nemmeno lo spazio per pubblicarli). Ma uno o due sì; con un ritmo che devi scegliere tu».

in pratica il detto. Vedi un po' che succede nelle lettere americane. Mi son letto Herzog, che non è trascendente. Mandami svelto qualche tuo progetto d'articolo; o, meglio, manda l'articolo. [A Pasinetti, Milano, 13 settembre 1965 (ACC/PMP, coll. 18.07)].

MUTTERLE 2011, p. 147, ha osservato come il tratto che accomuna Emanuelli e Pasinetti sia, di fatto, anche la causa del loro distacco: la necessità di «ampliamento» porta sia l'uno che l'altro a una sorta di nomadismo culturale e le continue partenze ostacolano gli incontri che lo scambio epistolare in fin dei conti sostituisce. Nonostante episodi di piena sintonia nella collaborazione professionale – sul registro degli articoli e sulla scelta degli argomenti – rimane così una sorta di *jet lag* a evidenziare le diverse prospettive dovute, inevitabilmente, ai rispettivi percorsi di professore universitario e di «redattore viaggiante»:

Caro P. M.,

come avrai visto l'articolo per «il» Truman Capote è arrivato un venerdì sera ed è stato pubblicato subito, con molta vistosità, la domenica successiva. Ma adesso hai abituato male i lettori, il direttore e me. In questo senso: li hai abituati alla tempestività, all'argomento di primo piano, a nomi che anche il pubblico italiano conosce; insomma, come si fa a ripetere questo «colpo» almeno una volta al mese?

Adesso, l'articolo che ho qua in «giacenza», sembra troppo per rivista letteraria, non per il giornale. e anche quelli che proponi lasciano qualche dubbio. Andrebbe bene quello su O'Hara, ma se tu batti sul tasto del «perenne best-seller». Può essere un filo conduttore buobo (buono, volevo dire) e anche curioso, giornalistico. Una specie di scrittore condannato al best-seller, mica male. Come tema. Come condanna. Come principio e tomba di una carriera letteraria. O quasi letteraria. [A Pasinetti, Milano, 1° febbraio 1966 (ACC/PMP, coll. 44.18). Ripresa dopo il punto fermo con minuscola nella lettera].

In seguito a questa lettera Pasinetti accoglie la proposta sul taglio da dare alla recensione di *The Lockwood Concern*, di O'Hara: ne analizza le tematiche («i romanzi di O'Hara vi fanno capire [...] che quelle vecchie case della provincia americana, quelle istituzioni domestiche e sociali, quelle alte pretese, quei successi, quelle ricchezze, hanno il verme dentro») e la fortuna («È riuscito a farsi un grosso pubblico fra gli americani di successo ripetendo loro quanto quel successo sia bacato e vuoto»), chiudendo poi con la riflessione sulle dinamiche letterarie («scrittori del genere [...] hanno un pubblico che vuole un rispettabile *vin ordinaire*; perché offrirgli trattati di enologia? Sicché tirano avanti, per nulla coscienti del fatto che le Avanguardie li considereranno sempre, a scatola chiusa, dei casi disperati», PASINETTI 1966b); ma lungi

dal voler servire a sua volta del «*vin ordinaire*», deve rispondere un po' allarmato a proposito dell'articolo «in "giacenza"», poiché Emanuelli nella lettera successiva chiarisce:

Carissimo, ricevo questa mattina la tua lettera. Quando l'ho aperta erano le dieci e mezza. Adesso, e cioè alle dieci e quaranta, rispondo. Dieci minuti: anche perché l'ho letta due volte. Dunque: sei caduto - forse per causa d'una mia lettera non chiara - in un equivoco. Non ho mai detto che l'articolo su Kazin era da scartare. Sarà pubblicato, stai certo. Ecco che cosa è semplicemente accaduto: tra un articolo dedicato a Kazin, che in Italia pochi conoscono, che ha una attività critica, ecc. e un articolo dove si parla di Truman Capote, che in Italia bene o male molti sanno chi è, e che adesso è autore d'un libro curioso - bene, tra questi due articoli dal punto di vista giornalistico il secondo batte il primo cento a uno. Naturale che l'articolo su Kazin è da persona intelligente per lettore intelligente; ma proprio per questo l'altro, il primo articolo, viene avanti con i suoi diritti: è scritto da persona intelligente e va bene anche per il lettore medio. [...] Ciao, non perdere la calma e il sonno. [Milano, 11 febbraio 1966 (ACC/PMP, coll. 44.19)].

L'articolo su Kazin - *Anni Trenta* - sarà pubblicato sette mesi più tardi (PASINETTI 1966c). A leggerlo si comprende la reticenza di Emanuelli: propone uno scrittore poco conosciuto in Italia, critico militante autore di saggi e di un'opera autobiografica che interpella uno specifico *milieu* a stelle e strisce, quello degli intellettuali che si sono formati «durante la *depressione* e la lunga presidenza Roosevelt», insomma, l'America degli anni trenta con il suo *Pantheon* di scrittori, da Dreiser a Saroyan, da Farrell a Henry Miller. Si capisce anche, però, che Pasinetti difenda il pezzo: Kazin è un *expatriate* (di origine russa), professore universitario con talento di scrittore che ha acquisito «*status* nella cultura americana e ne sente la responsabilità»; in *Starting Out in the Thirties* parla degli Stati Uniti che Pasinetti stesso ha conosciuto nel suo primo viaggio oltreoceano e, alle caratteristiche che quest'ultimo gli attribuisce come autore, è sottesa una personale meta ideale, quasi una dichiarazione di poetica:

la voracità delle letture, la nuova carica vitale, la sostanziale fiducia - attraverso ogni sorta di delusione e traumi - nell'esercizio della parola, nella professione letteraria seguita con autenticità di giorno in giorno. Il mettere se medesimo al centro dell'esperienza e valorizzarne ogni episodio non è indizio di egocentrismo, ma di quello che è forse il tratto più comune della generazione: la sfiducia nelle idee generali, nelle formule univoche e travolgenti. [PASINETTI 1966c].

Toccato in prima persona dalla «sfiducia nelle idee generali», che già erano sotto tiro nei corsivi del «Ventuno», nell'esercitare il proprio

mestiere Pasinetti trova il modo di sfuggire tanto alle regole del mercato quanto ai dogmi della critica. Rifiuta testardamente di «abbassare» il tono del discorso sui *best seller* al livello del pubblico di massa e con la stessa disinvoltura ignora lo snobismo diffuso nei confronti dei romanzi dalle grandi tirature, prestandoli al gioco dotto dell'analisi letteraria. Leggendo la seconda sezione di *Dall'estrema America* (1974) – che raccoglie molte di queste recensioni – ciò che emerge è l'originalità del lavoro giornalistico svolto da Pasinetti rispetto al panorama del periodo: poco spazio, giusto il necessario, alle trame; molta analisi dei temi e degli stili caratterizzanti; attenzione alla ricezione del pubblico, alla sua composizione e alle motivazioni che lo muovono; precisa e larga descrizione dell'editoria americana, nei meccanismi di produzione e di vendita; ricerca continua delle ragioni alla base dei grandi successi. Da Faulkner a O'Hara, da Hemingway a Bach, da Roth a Kazan, e c'è persino spazio per il dizionario della Random House: Pasinetti passa in rassegna i libri che «sbancano», riscontrandone tratti comuni e divergenze, cerca di analizzarne scientificamente gli «assi nella manica», nella curiosità di decifrare quel colossale sistema produttivo che non ha paragone in Italia.

Addentrandosi *en passant* nei testi si colgono meccanismi ricorrenti. Il punto di partenza è sempre lo stesso, obbligato dalla connotazione del libro - *best seller*: «Perché questo clamoroso successo?» (p. 168); «I motivi di questo indubbio record della categoria si possono raggruppare in due punti [...]» (p. 179); «Qui intuisco il motivo del successo di un Cheever» (p. 162). Il più delle volte l'indagine viene condotta interrogando l'autore e, secondo una precisa scelta stilistica, Pasinetti non ricorre all'intervista bensì alla conversazione da romanziere a romanziere nata nei salotti, se non nei corridoi, delle belle lettere americane, di cui dà quasi incidentalmente, con calcolata *nonchalance*, qualche assaggio: «Qualche settimana fa a New York per esempio ho avuto occasione di discorrere con due scrittori israeliti oggi in vista [...]: Henry Roth e Philip Roth» (p. 170); «l'ultima volta che incontrai Capote, mi diceva [...]» (p. 172). C'è poi l'approfondimento tecnico, quello che riguarda la comparazione tra autori (Joyce, Cervantes e Bellow, Faulkner e Salinger, Cheever, Waugh e Heller) e tra lettori: «si sospetta che se verrà portato in Europa [*Su per la scala in discesa* di Bel Kaufman] non avrà successo o lo avrà per ragioni sbagliate, magari come se avesse lo scopo di presentare rivelazioni scandalose, denunce eccitanti. [...] confermerebbe l'impressione che il divario di cultura, nel senso più pratico del termine, fra America e Europa, stia aumentando» (pp. 170-171). Nota ricorrente è poi quella commerciale, su copie emesse e proventi: «Cheever raggiunge il primato di vendite con *Lo scandalo Wapshot*, che già aveva un ritmo di duemila tranquille copie la settimana anche prima

che l'autore finisse in copertina alla rivista *Time*» (p. 160); «Un successo del genere è già in buona misura previsto e preorganizzato. Una delle grandi case editrici di tascabili aveva pagato centomila dollari sui diritti di ristampa già tre anni prima che Styron finisse il libro» (p. 204). Infine, la descrizione puntuale dell'industria culturale in tutta la sua capacità di pianificazione (p. 208):

La produzione, anche nel senso teatrale del termine, di un best-seller, bene o male è ancora la più grossa e caratteristica forma di spettacolo offerta sulla scena letteraria americana. Procede secondo una drammaturgia piuttosto precisa. La linea dell'azione è: scelta da parte di uno dei maggior *bookclubs* e distribuzione anticipata alle centinaia di migliaia di associati ad esso; pubblicazione normale; premio letterario (National Book Award o Pulitzer, o ambedue, come accadde a Malamud); pubblicazione in tascabile; vendita dei diritti cinematografici. [...] anche molta pubblicità prima delle bozze di stampa o addirittura alla consegna del manoscritto all'editore. La pre-pubblicazione di qualche fetta in riviste conta se la rivista ha prestigio e anche se la materia scotta.

Si riconosce, in questo schema che ha più della «conversazione» colta che della classica recensione, il modo raffinato di un altro italiano intento, a cavallo tra gli anni cinquanta e i sessanta, a raccontare l'America sfavillante dei Mailer, degli Updike, dei Miller e via dicendo: si tratta di Alberto Arbasino, anch'egli assoldato da Emanuelli per la pagina letteraria del «Corriere». Leggendo *America amore* (che organizza i resoconti del primo viaggio nel '59 e dei successivi ritorni), si ritrova il gusto mondano per la rivelazione di grandi personaggi visti da vicino, in maniera confidenziale (come «Trummy», il Truman Capote conosciuto a Maiorca sullo *yacht* degli Agnelli); c'è l'insofferenza per i prodotti del sistema editoriale a vocazione consumistica che Pasinetti definisce «romanzi confezionati» e che per Arbasino sono «prodotti perfettamente prevedibili, multipli, asettici, confezionati in cellophane e pronti per essere immediatamente smerciati a Hollywood, a Broadway, o al Club del Libro del Mese, già adattati come sono al gusto dell'ultimo della classe e alle edicole degli aeroporti» (ARBASINO 2011, p. 685); e ancora, nella girandola di autori e di opere che riempiono le pagine, il riflesso di una cultura onnivora di cui lo scrittore si serve per volteggiare senza impaccio - nel parlare, per esempio, di Philip Roth - tra Joyce, Svevo, Chaplin, Chagall e i narratori yiddish Aleykhem e Singer. «Incontri stilistici», tra scrittori dalla forte personalità, che fissano una maniera non comune - disinvolta e «scientifica» allo stesso tempo - di descrivere la narrativa d'oltreoceano con la sua costellazione di *gossip*, premi e salotti.

La seconda fase della collaborazione al «Corriere» - quella che vede più frequenti «uscite» dal «Corriere letterario» in favore della presti-

giosa terza pagina con «incursioni» anche in prima e negli esteri – è fatta iniziare da DI STEFANO 2011, p. 53, il 22 settembre 1969, con la pubblicazione di *Berkeley '37*, in cui Pasinetti rievoca il suo secondo anno americano seguente il *Master of Arts* conseguito all'Università della Louisiana. È l'elzeviro che in una lettera del 4 giugno 1969 proponeva all'allora direttore Giovanni Spadolini:

Vorrei anche proporLe qualche articolo da terza pagina. Io p.es. conobbi da ragazzo la Berkeley idillica di trenta anni fa, con cavalli in libertà dietro le colline e con il primo ciclotrone, oggetto puramente scientifico nei silenzi dei laboratori (solo nove anni prima di Hiroscima!) Per ragioni di destino, e per quel po' di abilità di scrittura che posso avere, forse ne risulterebbe qualcosa di illuminante, data l'emblematica notorietà della Berkeley di oggi. [ACC/PMP, coll. 134.04].

Suggerita una breve serie di articoli che raccontino le tendenze letterarie dell'America contemporanea «completando un po' il panorama che alle letterature europee ha dedicato Arbasino» (a Pasinetti, 3 luglio 1969 [ACC/PMP, coll. 134.02]), Spadolini accoglie la proposta per la terza pagina.

Di qui in avanti, soprattutto negli anni della direzione Ottone, Pasinetti ha la possibilità di abbracciare argomenti di attualità politica e sociale, superando lo spazio ristretto dell'inserito letterario per consolidare il ruolo di inviato. Spaziando dal Watergate ai nuovi linguaggi pubblicitari, dai movimenti studenteschi a quelli pseudoreligiosi, racconta un'America «estrema», lontana, descrivendone l'intero spettro di colori. I suoi elzeviri prendono le distanze da «l'Evasivo o l'Edificante o l'Esotico» che Arbasino rimproverava alla «terza» «salotto bònno della stampa italiana», e segue quell'evoluzione delle pagine culturali che, scrollatosi di dosso l'alone di memoria fascista, ritornano a «sporcarsi le mani» con l'attualità sfruttando un impianto giornalistico-cronistico aperto alla recensione – non solo letteraria –, al *reportage* personale, alla corrispondenza politica, all'analisi sociologica, al commento di costume, fino al racconto e al frammento libero;¹⁷ ed è un'evoluzione che, tanto per Pasinetti quanto per il «Corriere della Sera», ha come trampolino proprio il «Corriere letterario» inaugurato da Emanuelli il 10 marzo 1963: è questo lo strappo attraverso il quale il quotidiano di via Solferino offre un rinnovato spazio a linguaggi e punti di vista emergenti. È qui che Pasinetti trova un varco per inserirsi nel dibattito culturale del proprio paese, per mantenere un legame attraverso il «filo

17. «salotto bònno della stampa italiana» è espressione di Arbasino, «Il Giorno», 7 novembre 1962 (vedi la prefazione di P. Di Stefano a PISCHEDDA 2011, p. 10).

della parola stampata», sforzandosi di far compiere un piccolo passo in avanti alle Lettere italiane. Lo fa dando ossigeno alla scrittura grazie a una prospettiva ampliata, «euroamericana», proponendo nuovi modelli e rinunciando a luoghi comuni e teorie generali; nel disorientamento diffuso di fronte a un secolo travolto dalle proprie macerie, ciò che Pasinetti si pone è di esercitare bene la sua professione: osservare con interesse il mondo nei suoi contrasti e «curare lo stile ossia la messa in parole della propria materia in tutta la sua complessità» (1974, p. 174). Un'accuratezza, si direbbe, con cui si esprime l'impegno morale e civile dello scrittore.

Abbreviazioni

ACC/PMP = Venezia, Archivio Carte del Contemporaneo / Cisve, Fondo PM Pasinetti.

Bibliografia

- ARBASINO 2011 = A. ARBASINO, *America amore*, Milano, Adelphi, 2011.
- BOSCHETTI 2003 = A. BOSCHETTI, *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, Venezia, Marsilio, 2003.
- BOTTAI 1936 = G. BOTTAI, *Cultura in azione*, «Il Messaggero», 6 dicembre 1936.
- DI STEFANO 2011 = P. DI STEFANO, *Dalla Terza di Pasinetti alle pagine culturali di oggi*, in RINALDIN, SIMION 2011, pp. 149-154.
- FORNASIERO 2011 = S. FORNASIERO, «*In un momento come questo*»: parole dette a Stoccolma per la società Dante Alighieri, in RINALDIN, SIMION 2001, pp. 127-134.
- IKONOMOU 2011 = Tz. IKONOMOU, *Pier Maria Pasinetti e la Svezia*, in RINALDIN, SIMION 2011, pp. 115-126.
- LUPERINI 2001 = R. LUPERINI (a cura di), *La scrittura e l'interpretazione*, Palermo, Palumbo, 2001.
- MILANESE 1970-1971 = M. MILANESE, «*Il Ventuno*». Storia di una rivista, Tesi di laurea (dir. C. De Michelis), Univ. di Padova, a.a. 1970/1971.
- MUTTERLE 2001 = A.M. MUTTERLE, *Note sull'epistolario tra P.M. Pasinetti ed Enrico Emanuelli*, in RINALDIN, SIMION 2011, pp. 143-147.
- PASINETTI 1932 = P.M. PASINETTI, *Serie di equivoci*, «*Il Ventuno*», I, 5, 1932.
- PASINETTI 1934a = P.M. PASINETTI, *Articolo in sette paragrafi*, «*Il Ventuno*», III, 16, 1934.
- PASINETTI 1934b = P.M. PASINETTI, *Viaggio invernale verso la Manica*, «*La Gazzetta del Popolo*», 20 febbraio 1934.
- PASINETTI 1934c = P.M. PASINETTI, *Il segreto di Oxford*, «*La Gazzetta del Popolo*», 1° maggio 1934.
- PASINETTI 1943a = P.M. PASINETTI, *Una notte di luglio nel Nord*, «*Il Popolo di Roma*», 1943.
- PASINETTI 1943b = P.M. PASINETTI, *Thoughts after Fascism*, «*Svenska Dagbladet*», 19 agosto 1943.

- PASINETTI 1950 = P.M. PASINETTI, *Charlot in salotto*, «Il Mondo», 16 settembre 1950.
- PASINETTI 1964 = P.M. PASINETTI, *La spregiudicata di turno*, «Il Corriere della Sera», 23 febbraio 1964.
- PASINETTI 1966a = P.M. PASINETTI, *Baracca e burattini*, «Il Corriere della Sera», 7 luglio 1966.
- PASINETTI 1966b = P.M. PASINETTI, *Aspira al premio Nobel il campione del libro di consumo*, «Il Corriere della Sera», 7 agosto 1966.
- PASINETTI 1966c = P.M. PASINETTI, *Anni Trenta*, «Il Corriere della Sera», 11 settembre 1966.
- PASINETTI 1968 = P.M. PASINETTI, *Il Ponte dell'Accademia*, Milano, Bompiani, 1968.
- PASINETTI 1974 = P.M. PASINETTI, *Dall'estrema America*, Milano, Bompiani, 1974.
- PASINETTI 2010 = P.M. PASINETTI, *Fate partire le immagini*, a c. di S. Tamiozzo Goldmann, Roma - Padova, Antenore, 2010.
- PIETRAGNOLI 2002 = L. PIETRAGNOLI, *Il Ventuno*, in M. REBERSHACK, *La scoperta del cinema. Francesco Pasinetti e la prima tesi di laurea sulla storia del cinema*, Roma, Ed. Istituto Luce, 2002, pp. 67-87.
- PISCHEDDA 2011 = B. PISCHEDDA (a cura di), *La critica letteraria e il «Corriere della Sera» (1876-1945)*, Milano, Fondazione Corriere della Sera, 2011.
- RINALDIN, SIMION 2001 = A. RINALDIN, S. SIMION (a cura di), *Le Parentele inventate. Letteratura, cinema e arte per Francesco e Pier Maria Pasinetti*, Roma - Padova, Antenore, 2011.
- SANGUINETI WHITE 1985 = L. SANGUINETI WHITE, *Incontro con Pier Maria Pasinetti*, «Italian Quarterly», 26, 1985, pp. 7-20.
- TAMIOZZO GOLDMANN 2011 = S. TAMIOZZO GOLDMANN, «L'avvenire è di quei giovani, non di chi li ha oppressi ed imbrogliati». *Uno sguardo all'estate del '43 in uno scambio epistolare inedito tra Malaparte e Pasinetti*, «La Modernità Letteraria», 4, 2011, pp. 159-167.

ABSTRACT *The Italian intellectual Pier Maria Pasinetti left his Country during the 1930s to start a career as a writer and professor around Europe first, and then in the United States. Despite his cosmopolitan vocation, he always maintained a link with Italy through an intense journalistic work, during a period marked by historical changes. The aim of this article is to analyse the cultural engagement of the writer as an expatriate by studying a selected part of his correspondence with newspapers and other intellectuals.*

A Digital Edition of *Dei Viaggi di Messer Marco Polo, Gentilhuomo Venetiano* (Giovanni Battista Ramusio, *Navigazioni et Viaggi*, II, 1559):
The Project and Its Recent Updates

Eugenio Burgio, Marina Buzzoni, Antonella Ghersetti

1. In Spring 2011, Eugenio Burgio, Marina Buzzoni and Antonella Ghersetti¹ presented a project to Ca' Foscari University of Venice, whose main objective was the production of a scholarly digital edition (freely accessible at «Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing» Web Portal) of *Dei Viaggi di Messer Marco Polo*, the Italian version of *Il Milione* written by Giovanni Battista Ramusio (1485-1557) and published in the second volume of his odeporic collection *Navigazioni et viaggi* (Venezia, Giunti, 1559).² Because of its innovative content (a scholarly critical edition in the form of a digital object which is not intended for print) the Project was granted by Ca' Foscari University, and could therefore be developed: in July 2013, at Nancy, Eugenio Burgio and Samuela Simion (the latter responsible for implementing the part of the project which deals with texts still unedited and/or uncommented upon) will show a demo of the digital edition at the *xxvii^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes*.³ So, it has seemed to us appropriate to present here the general outline of the Project, along with an assessment of its recent updates.

1.1. Within the history of transmission of Marco Polo's work, *Dei Viaggi di Messer Marco Polo* represents the watershed between the Middle

1. They are the Coordinators of a research group composed of Alvisè Andreose (University of Padua), Alvaro Barbieri (University of Padua), Giampiero Bellingieri (Ca' Foscari University of Venice), Marco Ceresa (Ca' Foscari University of Venice), Simone Cristoforetti (Ca' Foscari University of Venice), Serena Fornasiero (Ca' Foscari University of Venice), Giuseppe Mascherpa (University of Pavia), Fabio Romanini (University of Trieste), Samuela Simion (Ca' Foscari University of Venice), Federico Squarcini (Ca' Foscari University of Venice).

2. An up-to-date bibliography on Ramusio and his text can be found in *Ramusio «editor» del «Milione» 2011*.

3. The present paper was submitted to «QV» in June 2013.

Ages (where the text circulated in manuscript form, and was actively re-used, translated and re-written according to the expectations of its virtual audience) and the Modern Age (where the text circulated in print, and was considered as a «classic», foreshadowing the discoverers of «new worlds»); indeed, one may claim that Ramusio's contribution to the opening of the latter period was crucial. He acted as a humanist philologist-editor; he established a «critical» text through collation of exemplars; the result was a sort of *editio variorum*, made up of the combination of various «tesseras» of different origin. Ramusio's choices make his text a crucial component of Marco Polo's tradition: due to the sources he took into account, his edition keeps track of a textual stage which is more informative than the one attested in the only witness that is linguistically close to the original, i.e. the Franco-Italian text transmitted in the Parisian codex BnF, fr. 1116 (F) – a stage that can be only virtually reconstructed by comparing information gathered from sources that differ with respect to the language, the period, as well as the communicative intentions. The outcomes of the workshop held in Venice, in September 2010, and published in *Ramusio «editor» del «Milione»* (see footnote 2) have contributed in better defining the contours and nature of what was only partially known since BENEDETTO 1928, as well as in reordering the sources used by Ramusio and revising the way they have been used. On that occasion, the necessity for a new edition of Ramusio's text was affirmed, which would provide a crucial support to the studies on Marco Polo's tradition. The comment should on the one hand reconstruct the various conditions of Ramusio's compilatory work, and on the other hand provide a network of information to substantiate the interpretation of the text (particularly as for the so-called *realia* and the history of the Eastern world). Such an aim is hardly achievable in the form of a printed book: it requires a complex apparatus to account for every single step in processing the sources and for the mechanism through which their manipulation has taken place. Such an apparatus would prove impracticable as regards the editorial composition, very difficult to handle by the user, and even misleading in its outcomes: in fact, in order to be built up, one should literally tear apart texts (i.e. the sources used by Ramusio) that are endowed with a life of their own. Furthermore, the stiffness and inflexibility of a printed comment risks concealing the intrinsic dynamicity of the original (it is in fact almost impossible and also unproductive to edit Ramusio's text, its commentary and the complete sources as one single object).

1.2. Projecting a digital edition, in the form of a hypertext, can offer a proper solution to the aforementioned *impasse*. Through the simulta-

neous opening of different windows in an online environment, a digital edition permits to visualize (1) the text (Ramusio's *Dei Viaggi*); (2) the comment apparatus (identified sources; analysis of their manipulation; informative glosses); (3) the complete version of the text from which the source extract is taken, also in parallel with the Ramusian text. There is no doubt that, on the screen, the variability can be presented in much more lucid fashion and perspicuous visualization than in conventional editions. Electronic editions enjoy a number of fairly obvious practical advantages over print: they can be made accessible to a vastly wider audience, and the enormous power of electronic searching makes it possible for users to locate an incomparably greater range of information accurately and almost instantaneously. By means of «content tagging» – a fairly sophisticated form of indexing – the editor can ascribe values to words or phrases whose meaning may not be immediately obvious. Another inestimable advantage of the electronic medium is that work can be released while still in progress, and can still continue to progress after it has been released. There is no need, as with print, to produce an entire new edition every time the work is revised or updated. Nor is it necessary for a project's work to be completed before its publication. Last but not least, in employing the electronic medium, users are embedded in a century-old process of transmission which makes them active recipients.⁴

1.3. To sum up, the strong innovative potential of this project is twofold: (1) on the one hand, the project aims at providing an «intellectual» tool *which is now lacking*, thus helping in tackling a core issue in the philological studies of *Il Milione* (i.e. a complete edition of the text, which would enable to sketch its informative profile by drawing from different sources, and yet without «inventing» a historically unattested text); (2) *the creation of a «digital object», which is unique in its genre since it has no analogues*. For this reason, this object can find its proper place within the web portal of Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing (Ca' Foscari University Press), and, in turn, *it can contribute to enhance the innovative profile of this Press as deputed site of digital production*.

2. The project is structured in two levels, an intellectual one and a material one.

4. See FIORMONTE 2003; ROBINSON 2005; STELLA, CIULA 2007.

2.1. *Intellectual level.* (1) The papers edited in *Ramusio «editor» del «Milione»* 2011 have permitted to single out Ramusio's sources. As for the plan of the work, he decided to reproduce the tripartite composition structure «invented» by the Dominican Francesco Pipino (1320 ca.), who used it in the Latin version which became the most popular one in the Western tradition, i.e. his *De condicionibus et consuetudinibus orientalium regionum*. He then amply drew from the translation of the Latin redaction known as Z. He also drew from the late-15th-century Venetian redaction VB and, possibly, from two further redactions, i.e. the Venetian V and the Latin epitome L. The overview sketched through the essays contained in *Ramusio «editor» del «Milione»* 2011 is based on the systematic collation of Ramusio's text against the aforementioned sources. The collation was produced by three distinct working groups (Giuseppe Mascherpa; Alvise Andreose and Alvaro Barbieri; Eugenio Burgio and Serena Fornasiero) in the course of the year 2010. The outcomes of this research represents the «raw material» that has been refined in the years 2012-2013, and will be included into the *apparatus* of our digital Edition.⁵

(2) The possibility to access the texts in their complete form is one of the advantages of digital editions. Yet, that requires the availability of reliable editions, either critical or interpretative. At the beginning, what we had at our disposal was only a partial corpus of the *Milione's* versions already edited in critical edition: the Franco-Veneto F, the Veneto VA, the Venetian VB and V, and the Latin Z (see below, *Bibliography*). In the first step of the work, during the years 2012-2013, we have completed the scrutiny of the texts that are still unedited: Samuela Simion has provided an interpretative edition of Pipino's version (based on ms. Firenze, Bibl. Riccardiana 983), and a critical text of *Dei viaggi* (based on the *editio princeps* of the second volume of *Navigazioni*)⁶ which aims to be more respectful of its formal shape than the text edited by M. Milanesi;⁷ Eugenio Burgio has provided the critical text of the Latin epitome L.⁸

(3) An informative comment will complete the edition: it will consist of a series of «records», which will eventually find due place in a dedi-

5. The demo that will be presented at Nancy will contain the whole third Book of *Dei Viaggi*.

6. *De I Viaggi di Marco Polo, gentil'huomo venetiano*, in *Secondo volume Delle Navigazioni et viaggi Nel quale si contengono L'istoria delle cose de' Tartari, & diversi fatti de' loro imperatori, descritta da M. Marco Polo gentiluomo venetiano [...]*, Venetia nella stamperia de' Giunti, L'anno MDLIX, ff. 2-60r.

7. In RAMUSIO 1982, pp. 7-297.

8. On the text of L see BURGIO, MASCHERPA 2007.

cated part of the digital *apparatus* and will be prepared by the Oriental scholars who take part in the project under the coordination of Antonella Ghersetti (see footnote 1). The aforementioned records will contain essential information about the more significant *realia* mentioned by Polo, i.e. toponyms, ethnonyms, social institutions, etc. The objective is to refresh the status of knowledge which is available through the only two repertoires presently at our disposal, PELLIOT 1959-1973 and CARDONA 1975. These, in turn, will undergo a process of thorough revision.

2.2. *Elaboration and implementation of the digital part of the project.* A further step will be that of adapting the web architecture tool used in the «Electronic Heliand Project», based at the University of Venice and coordinated by M. Buzzoni, to the «Electronic Ramusio». The template used in the former consists of a series of click-and-drag resizable windows, which can be activated or deactivated by the user, so that he/she can freely choose the material to view and in which order, according to his/her own interests. Technically, the modal windows were developed using a Java/Ajax Open Source Framework which can build up a multi-layered structure. Quite obviously, the windows are not isolated items; they are connected by hyperlinks. By clicking on a word in the main window (the one at the top-left of the screen) the user can activate other windows such as, for example, the one containing the image of a manuscript, or the one providing its transcription. Thus, what is being built up in the «Electronic Heliand Project» is a hyper-textual environment and a hyper-textual way of using the electronic edition, based not on a static but on an interactive model. The main principles followed are text mobility, on the one hand, and flexibility of text representations, on the other (BUZZONI 2011). In the «Electronic Ramusio», the modal windows will permit to visualize a chapter of Ramusio's text in parallel with its major sources. Furthermore, each section of the text will be accompanied by a philological commentary made accessible through pop-up windows which present the relevant interface to the user. Finally, it will be possible to display (and superimpose) the entire text of the other *Milione* redactions (see above, section 2.1., point 1) and access the records containing the information on the *realia* (see above, section 2.1., point 3).

3. The scientific value of the project is self-evident: while aiming at obtaining significant achievements within the field of the textual criticism of *Il Milione* – one of the key texts for the formation of the Venetian and Italian cultural identity, as it is almost universally recognized –, the project also offers a work-tool, namely the web-architecture created to implement the edition that is perfectly in line with those produced in the

most up-to-date international projects. Therefore, the predictable spin-offs are: (1) the realization of a digital object (i.e., the edition itself) that is unique within the Italian academic field, and (2) the production of digital tools especially oriented to editing texts characterized by complex textual traditions (e.g. multiple redactions, contaminated recensions). Both the critical and comment apparatus of such texts would hardly fit into a traditional print edition. The digital tools developed by our research group will be characterized as a typical product of Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing (Ca' Foscari University Press). (3) The development and implementation of this project can pave the way for a series of collateral theoretical and applicative enterprises; for instance, the creation of teaching laboratories on electronic publishing destined to graduate students in Humanities. Taking part into the laboratory activities, they would acquire a competence in information technologies that, added to the already gained knowledge in the Humanities, would allow them to productively interface with experts in the field of digital press.

4. *In lieu of a conclusion.* An electronic edition is potentially used by a wider variety of recipients. In employing the electronic medium, users are embedded within the process of transmission playing an active role in it. Here the relevance of electronic editions of texts in terms of «cultural historiography» becomes evident. These editions perfectly agree with recent developments in editorial scholarship, which is devoting itself increasingly to mediality, to the history of transmission, to textual manipulations and rewrites. Our project is meant to show once again that the electronic medium represents an added value in terms of the quantity of data represented, their relationability, multimodality and multimodality, as well as the interaction with the scientific community (interoperability).⁹

Bibliography

Editions of different redactions of Polo's «Milione»

- F = *Il manoscritto della Bibliothèque nationale de France fr: 1116*, 1, *Testo*, a cura di M. Eusebi, Roma - Padova, Antenore, 2010.
- V = S. SIMION, *Il «Milione» secondo il manoscritto Hamilton 424 della Staatsbibliothek di Berlino. Edizione critica*, Ph.D. Diss., Univ. Ca' Foscari Venezia, 2007/2008;
- VA = *Il «Milione» veneto. Ms. CM 211 della Biblioteca civica di Padova*, a cura di A. Barbieri e A. Andreose, Venezia, Marsilio, 1999.

9. On these notions see STELLA 2007.

- VB = P. GENNARI, «*Milione*», *redazione VB. Edizione critica commentata*, Ph.D. Diss., Univ. Ca' Foscari Venezia, 2008/2009.
- Z = «*Milione*». *Redazione latina del manoscritto Z*, a cura di A. Barbieri, Milano - Parma, Fond. Pietro Bembo - Guanda, 1998.
- BENEDETTO 1928 = L.F. BENEDETTO, *Introduzione. La tradizione manoscritta*, in MARCO POLO, *Il Milione*, Prima edizione integrale a cura di L.F. Benedetto, Firenze, Olschki, 1928, pp. IX-CCXXI.
- BURGIO, MASCHERPA 2007 = E. BURGIO, G. MASCHERPA, «*Milione*» latino. *Note linguistiche e appunti di storia della tradizione sulle redazioni Z e L*, in R. ONIGA, S. VATTERONI (a cura di), *Plurilinguismo letterario*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, pp. 119-158.
- BUZZONI 2011 = M. BUZZONI, *The «Electronic Héliand Project»: Theoretical and Practical Updates*, in P. COTTICELLI KURRAS (ed.), *Linguistics and Digital Philology: Issues and Projects*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 55-67.
- CARDONA 1975 = G.R. CARDONA, *Indice ragionato*, in *Milione. Versione toscana del Trecento*, edizione critica a cura di V. Bertolucci Pizzorusso, Milano, Adelphi, 1975, pp. 488-761.
- FIORMONTE 2003 = D. FIORMONTE, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- PELLIOT 1959-1973 = P. PELLIOT, *Notes on Marco Polo*, ed. L. Hambis, Paris, Imprimerie nationale, 1959-1973, 3 voll.
- Ramusio «editor» del «*Milione*» 2011 = *Giovanni Battista Ramusio «editor» del «Milione». Trattamento del testo e manipolazione dei modelli*, Atti del Seminario di ricerca (Venezia, 9-10 settembre 2010), Roma - Padova, Antenore, 2011.
- RAMUSIO 1982 = G.B. RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, III, Torino, Einaudi, 1982.
- ROBINSON 2005 = P. ROBINSON, *Current Issues in Making Digital Editions of Medieval Texts - or, Do Electronic Scholarly Editions Have a Future?*, in «*Digital Medievalist*», 1, 2005, <<http://www.digitalmedievalist.org/journal/1.1/robinson/>>.
- STELLA 2007 = F. STELLA, *Metodi e prospettive dell'edizione digitale di testi medio-latini*, in «*Filologia Mediolatina*», 14, 2007, pp. 149-173.
- STELLA, CIULA 2007 = F. STELLA, A. CIULA, *Digital Philology and Medieval Texts*, Pisa, Pacini editore, 2007.

ABSTRACT *The paper presents the general outline of the Project «A Digital Edition of “Dei Viaggi di Messer Marco Polo, Gentiluomo Venetiano” (Giovanni Battista Ramusio, “Navigazioni et viaggi”, II, 1559)», along with an assessment of its recent updates.*

P. DRIGO, *Maria Zef*, a cura di P. Azzolini e P. Zambon,
Padova, Il Poligrafo, 2011, pp. 194

Andrea Gallo

«Erano due donne un carretto ed un cane». Così l'esordio *in mediis rebus*, essenziale, asciutto, scarno eppure così artisticamente d'effetto dell'opera più celebre della scrittrice - trevigiana di nascita e padovana d'adozione - Paolina Valeria Maria Bianchetti, in arte Paola Drigo (usava il cognome del marito: Castelfranco Veneto 1876 - Padova 1938), *Maria Zef*, romanzo riproposto nella collana «Soggetti rivelati. Ritratti, storie, scritture di donne» dell'editrice veneta Il Poligrafo da Paola Azzolini e Patrizia Zambon.

Composto «con tempi prolungati e non conseguenti» ed uscito alla fine del 1936 per Treves, che all'inizio dello stesso anno aveva pubblicato l'altro romanzo drighiano, il breve ed «artisticamente non finito» *Fine d'anno* - recentemente riproposto da Zambon (Lanciano, Rocco Carabba, 2005) -, *Maria Zef* ha goduto di una fortuna editoriale (Milano, Garzanti, 1939 e 1982; Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1998; s.l., La Biblioteca del Messaggero Veneto, 2003; traduzioni coeve in tedesco, croato, ceco, in anni recenti anche in inglese) e di critica piuttosto costanti. Il romanzo è oggi riproposto in un'ottima veste editoriale, finemente curata dal punto di vista filologico e accompagnata da due introduzioni complementari e di eccellente spessore.

Se nella prima, *Il silenzio del bosco tagliato: lettura di «Maria Zef»*, Paola Azzolini propone una lettura estremamente interessante, approfondita e ricca di spunti del romanzo, nella seguente *Paola Drigo, le opere e i giorni*, Patrizia Zambon ricostruisce sapientemente, anche con informazioni inedite, la vicenda biografica dell'autrice; al contempo ne ripercorre la traiettoria artistica inserendo *Maria Zef* in un doppio contesto: quello della produzione artistica della scrittrice e della scrittura d'autrice, e quello della produzione letteraria italiana del Novecento.

Questo romanzo, ambientato tra Veneto e Friuli («La madre e le figlie erano conosciute ormai in tutti i paesi lungo le rive del Livenza e del Piave, ch , scendendo ogni anno dalla Carnia, al principiar dell'autunno,

passavano sempre press'a poco per gli stessi luoghi»), ha per protagonisti elementi degli strati più bassi della società; sono rudi montanari che conducono una esistenza poverissima, ridotta quasi allo stato bruto: Catine, Mariute (il personaggio eponimo) e Rosute, assieme al Barbe Zef, lo zio delle ragazze e cognato di Catine, fratello del marito di questa, emigrato in America e «disperso». Vestiti di stracci, quasi muti, privi di un linguaggio che vada oltre l'essenzialità della loro esistenza concreta e quotidiana, si sostentano miseramente grazie al povero commercio dei semplici oggetti di legno che producono in casa durante l'inverno e vendono nei paesi della pianura.

La vicenda si potrebbe riassumere per brevità in una storia di soprusi e stenti: i soprusi, lo sfruttamento, la violenza e l'abuso che prima Catine poi, alla morte di questa, Mariute subiscono dal cognato-zio; la violenza che rischia di subire da parte dello zio - nel pensiero «preveggente» e preoccupato di Maria - la sorellina Rosute; la violenza omicida e «castigatrice» che subisce il Barbe Zef, ucciso da Maria alla fine del romanzo; infine i soprusi che i membri più indifesi di una società (i montanari, i poveri, le donne, l'infanzia...) subiscono quasi fatalmente nel consorzio sociale.

Così descritta nella sua durezza, la vicenda avrebbe offerto un secolo prima materia ad un Dickens, tuttavia ciò che la rende eccezionalmente «moderna» è il modo esemplare del racconto, è lo stile sobrio, misurato, efficace della narrazione in cui si narra più con ciò che si tace che con ciò che si rivela. Non siamo pertanto di fronte né ad un romanzo a tesi, né ad un'opera di pura denuncia sociale o di rivendicazione sulla condizione femminile. *Maria Zef* si può anche prestare parzialmente ad una di queste molteplici letture, ma in questo romanzo traspira tutta la grandezza dell'opera d'arte in sé «perfetta e compiuta», poiché sa parlare dell'universalità dei sentimenti e delle mozioni umane, al di là del tempo e dello spazio, oltre la vicenda concreta e il luogo geo-socio-culturale definito e circoscritto tra i monti di un'arretrata e lontana provincia italiana.

A questo proposito un percorso di lettura approfondito e articolato del romanzo ci è offerto da Paola Azzolini. Il suo contributo sceglie come titolo proprio l'immagine del bosco tagliato, quel bosco abbattuto e di cui rimanevano «i ceppi degli alberi, segati a poca altezza dal suolo, simili a enormi monconi di membra umane inchiodate alla terra», che gli Zef dovevano attraversare per raggiungere la loro casupola isolata sulla costa della montagna. Il bosco devastato e quasi spettrale è il luogo del silenzio e della solitudine, è la terra del non-detto, è metafora di un segreto irrilabile: diventa il simbolo della violenza e dell'incesto che non possono essere pronunciati e dunque svelati. Acutamente Azzolini

interpreta personaggi ed eventi del romanzo accostandoli al mito e alla tradizione biblica. Barbe Zef è assimilato allo storpio dio Vulcano: come lui domina il fuoco, come lui pare incarnare quasi un carattere primordiale, la forza bruta ed essenziale della Natura. Mariute, che è giunta silenziosamente ad accettare persino la violenza su di sé, diventa una vendicatrice quando intuisce il pericolo imminente per la sorellina: in lei agiscono al contempo l'affetto e la solidarietà per la sorella ed in lei quasi s'incarna la figura della madre defunta. Come Giuditta fu capace, per la salvezza del suo popolo, di decapitare Oloferne, così Maria compie il destino che le è affidato. Maria, atemporale nella sua essenziale semplicità, come tutto il mondo che la circonda, è al contempo una figura umana della povertà montanara del primo Novecento e l'ultima, in ordine di tempo, rappresentazione mitica della femminilità: in lei - secondo Azzolini - s'incarna l'arcaico e feroce senso di giustizia delle Furie, le Erinni della vendetta; nella vicenda di queste persone semplici agisce la forza, la pregnanza del mito ancestrale.

Sempre Azzolini suggerisce, tra gli altri, un confronto davvero interessante con *La Lupa* di Verga - parla infatti di *Maria Zef* come di «un romanzo quasi verista» - simmetricamente opposto non solo nel finale ma anche nelle premesse: qui non è la seduttrice che «diabolicamente travia» l'uomo, ma c'è un orco che insidia la giovinezza e l'innocenza.

Complementare è il percorso proposto da Patrizia Zambon che, avendo ampiamente lavorato sulle fonti (scritte, ma anche orali attraverso un fitto dialogo coi discendenti dell'autrice - Emilia Paola e Giulio Drigo -, che in nota affettuosamente ricorda) si concentra, s'è detto, prima sulla sua vicenda biografica e sul suo percorso artistico-editoriale, per sottolinearne poi l'indubbia rilevanza nella storia letteraria del nostro Novecento, poiché, afferma Zambon, Paola Drigo fu certamente «la più autorevole scrittrice d'area veneta della prima metà del Novecento», laddove quello «scrittrice» è da intendersi come termine equivalente a «scrittore», se per semplici ragioni anagrafiche Drigo viene collocata tra il Fogazzaro e i più giovani Comisso, Piovene e Buzzati. Zambon poi riconosce una linea di sviluppo nella scrittura della Drigo individuando al suo interno una cesura, ovvero una prima ed una seconda stagione: una linea distinta rispetto a quella dei colleghi uomini, una linea appunto tutta d'autrice. Se i primi testi, le raccolte di racconti (*La fortuna*, 1913; *Codino*, 1918; *La signorina Anna*, 1932), sono classificati come «sensibilmente anacronistic[i]» rispetto alla sperimentaltà della produzione coeva, è solo per sottolinearne l'alterità. Zambon vi legge «ascendenze nettamente ottocentesche», non già l'attardarsi su forme del passato, ma la scelta consapevole e volontaria di una tradizione distinta e complementare che definisce un proprio, autonomo percorso «fatto di intensità,

di significati, di originalità di sguardo, di necessaria e feconda autonomia di mezzi», un percorso che accomuna Drigo, fra le altre, a Grazia Deledda, Matilde Serao, Ada Negri, Carola Prospero, Maria Messina.

Estremamente interessante ed originale è il discorso che intesse Zambon intorno ai romanzi, inserendoli in una doppia linea pure tipica della scrittura d'autrice: *Fine d'anno* sta in un suo modo peculiare - cioè raccontando la maturità e non la giovinezza di un io femminile in bilico tra finzione ed autobiografia - dentro una tipologia che sembra quasi un genere precipuo della letteratura d'autrice marcata dai grandi resoconti autobiografici novecenteschi della Aleramo (*Una donna*), della Negri (*Stella mattutina*), della Zuccari (*Una giovinezza del XIX secolo*), della Deledda (*Cosima*), della Cantoni (*Storia di Angiolo e Laura*) fino alle più recenti Ginzburg, Manzini, Cialente, Romano e ad autrici di più stretta attualità. Dall'altro lato, *Maria Zef* viene collocata nel percorso del romanzo realista, «romanzo oggettivo d'Otto/Novecento», nella sua linea d'autrice capace di seguire «con un'intensità di sguardo che non ha paritaria realizzazione nella linea d'autore, questa volta le dinamiche e i significati della storia delle donne». Così *Maria Zef* con *Teresa* della Zuccari, *Suor Giovanna della Croce* della Serao, *Canne al vento* della Deledda, e più oltre fino all'apice rappresentato dal capolavoro *La Storia* della Morante, diviene non un frutto isolato e incomprensibile, ma una voce fondamentale nel percorso di sviluppo del nostro Novecento letterario tanto d'autrice come d'autore.

In conclusione potremmo riassumere affermando che leggere *Maria Zef* significa leggere un classico del Novecento italiano, così come approfondire l'opera di Paola Drigo vuol dire conoscere una voce importante del canone letterario italiano. Leggere il romanzo nell'attuale edizione proposta da Il Poligrafo significa non solo accedere ad un importante testo nella redazione «realizzata viva l'autrice», ma anche possedere le chiavi interpretative e di lettura dell'opera e della sua autrice nel contesto della nostra civiltà letteraria otto/novecentesca.